

سلسلة المائدة كتاب

نقد النص والتفسير الأدبي

جيروم...ج. ماكن

ترجمة: نجدة كاظم موسى

مراجعة: د. خالد ماهر الشكريتي



دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والاعلام



دار الوثائق والتراث العراقية العامة

بغداد - ١٩٨٨ -

سلسلة المائدة كتب



تصدر عن

دار الشؤون الثقافية العامة

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير

الدكتور محسن جاسم الموسوي

حقوق الطبع محفوظة

تعدون كافة المراسلات

لرئيس مجلس إدارة دار الشؤون الثقافية العامة

المعنوان

اعظمية - ص ب ٤٠٣٢ - تكليس ٢١٤١٣٥

العنوان البرقي - الفاكس - هاتفون ٤٤٣٦٠٤٤

بغداد - العراق

نقد النص والتفسير الادبي

**اعداد
جيروم جي ماككن**

**ترجمة
نجدت كاظم موسى**

**مراجعة
د . خالد ماهر علي التكريتي**

فهرست

٧.....	* مقدمة المترجم
٩.....	مقدمة
١٣.....	١ - شكسبي منقحاً..... ارنست اي جي . هونيكن
٣٦.....	٢ - مشاكل نصية ، تأكيدات تحقيقية في طبقات شكسبير مايكل جي . وارين
٥١.....	٣ - تاريخ وتنقيح ترويلس وكريسدا ... ارنست اي جي هونيكن
٦٩.....	٤ - منطق نقد النص وطريق العبقرية
	طبعة كين - دونالدسن من پييزر هلاومن في المنظور التاريخي ... لي باترسن
١٠٥.....	٥ - تحقيق نصوص العصر الوسيط.....
	بعض التطورات وبعض المشاكل ديريك بيرسل
١١٩.....	٦ - هوننة قرصان بايرن بيترجي . مننك
١٣٩.....	٧ - اختيار الترتيبات : ترتيب « الاعمال الشعرية » ايان جاك
١٥٧.....	٨ - الرقابة الذاتية وتحقيق النصوص دونالد هايروز
١٧٥.....	٩ - ليل ونهار.....
	تطور نص مسرحية..... فيليب كاسكل
١٩٤.....	١٠ - العمالقة والقساوسة.....
	الدراسات النصية والبيولوجرافية وتفسير الاعمال الادبية ... جيروم جي . ماككن
٢١٣.....	* ملحق : برنامج المؤتمر
٢٢٠.....	* الملاحظات.....

مقدمة المترجم

يُعدّ موضوع نقد النص وتحقيق النصوص موضوعاً ذا أهمية ويُقلق العلماء ومتخصّصي الآداب ، وهذا الكتاب الذي بين ايدينا نتاج عمل ليس بقديم . فقد نوقشت المواضيع الخاصة بنقد النص وعلاقته بالتفسير الادبي في عام ١٩٨٢ وتم جمع المقالات والبحوث واصدارها على شكل كتاب في ١٩٨٥ . واذ ننقل هذه التحفة الرائعة الى العربية نأمل ان تفيد كل المثقفين لاسيما دارسي الآداب عامة والادب الانكليزي خاصة .

ولا احبّد ان اقحم القاريء في المشاكل التي واجهتها اثناء ترجمة الكتاب ، إلا ان اطلّعه على بعض ظروف العمل قد يعطيني بعض الحق في ان اطلب معذرتي اذا كنت اخطأت في مكان ما . ويمكنني القول ان المشاكل كانت على غمطين . الاول يتعلق بحقيقة كون الكتاب عبارة عن مقالات وبحوث باقلام متخصصين كبار في آداب اللغة الانكليزية ، وتكمن صعوبة هذه في اختلاف وتنوع اساليب هؤلاء العلماء . فتارة يعتمد احدهم الى استعمال لغة عميقة جداً مشحونة بمصطلحات لاتينية غير مألوفة - كما يفعل لي باترسن في الفصل الرابع - ويضمن آخر مقاله كلاماً دارجاً تصعب صياغته في تركيب عربي سليم . وهذه المشكلة جلية في مقال فيليب غاسكل - الفصل التاسع من الكتاب - الذي يعتمد كلياً على المقابلات التي جرت مع كاتب ، ومخرج ، وممثلة مسرحية . هذه علاوة على كون اسلوب المخاطبة المباشرة شائعاً في بعض اجزاء عدد من المقالات . فقد جاءت الجمل في هذه الحالات قصيرة ، متقطعة ، غير مترابطة نحويّاً . وقد حاولت معالجة هذه المشكلة - قدر الامكان - بتركيب جمل عربية تركيباً سليماً ، متذكراً وباستمرار ضرورة المحافظة على نكهة لغة الجمل الاصلية فضلاً عن معانيها .

اما المشكلة الثانية فهي مشكلة الكلمات والتعابير والمصطلحات الادبية والنقدية غير المنقولة الى العربية - او على الاقل لم ارقسماً منها منقولة - والتي لم اجد لها مرادفات متفق عليها ، وبالاخص اللاتينية منها . وما اكثر ما احتوت المقالات من هذه المصطلحات . وقد دفعني هذا الى البحث عن جذورها ومحاولة اعطاء مرادفات لها أأمل انها ستكون وافية للمعنى المقصود او قريبة منه . وان اخطأت ، وجل من لا يخطأ ، او عجزت عن اعطاء المعنى الدقيق لأيّ منها ، فان الايام كفيلة بها . فضلاً عن هذه هناك كلمات انكليزية يصعب ضبطها في معنى واحد ، لذا حاولت ان

استعمل مرادفات لها وفق السياق المستعملة فيه تلك الكلمة . وكل ما ارجوه هو ان اكون وُفِّقَ حتى ولو كان ذلك جزئياً ، في ايصال بعض ، ان لم يكن كل ، افكار المساهمين في الكتاب الى العربية .

وختاماً لايفوتني هنا ان ابر عن شكري بالاختص لشخصين وزميلين عزيزين ادين لهما بالفضل الكبير ، فقد كان الاستاذ محمد الدعيمي - من كلية الاداب ببغداد عوناً لي وساعدني كثيراً في الحصول على بعض المعلومات ، فاشكره من كل قلبي . ولا انسى فضل الاستاذ خطاب عمر بكر - من معهد اعداد المعلمات بكركوك لمراجعته النص العربي وتصحيح الاخطاء اللغوية وابداء الاراء القيمة حول الكتابة ، فله شكري وامتناني . وشكري لكل من ساعدني بشكل او باخر ولم يرد ذكره هنا .

وأسأل الله التوفيق

نجدت كاظم موسى

شباط / ١٩٨٦

اجتمع في ربيع ١٩٨٢ مجموعة غير اعتيادية من العلماء والنقاد في مؤتمر صغير عُقد في مدينة باسادينا ، كاليفورنيا : في معهد كاليفورنيا الفني . كان يعمل كل من هؤلاء العلماء العشرة ، ضمن الظروف المنعزلة نوعاً ما لمجالاتهم المتخصصة ، في مجموعة من القضايا والمشاكل التي كانت تشترك في أمور كثيرة .^(١) كانوا (ولايزالون) مهتمين بالصدع الموجود بين دراسات النصوص من ناحية والنقد الادبي (وبخاصة التفسير) من ناحية اخرى - ظهر هذا الصدع بشكل خطير قبل حوالي خمسين سنة واصبح بعد ذلك يتوسع ويتعمق . لقد تجمعوا من انكلتره والولايات المتحدة ومن حقول اختصاصات مشتته ، في الغالب ، كثيراً ، لكي يجدوا منظوراً مشتركاً لما اصبح ازمة ذات تشعبات كثيرة في مبادئهم . وادرك كل منهم ان المؤتمر قد حدّد لنفسه وظيفة مهمة : هي البدء باعادة صياغة مفهوم العلاقة بين التخصص العلمي (scholarship) والنقد - في اكثر المستويات اساسية - حقل دراسات النصوص ، الارضية التي تستقر عليها كل الدراسات الادبية .

تمثل المقالات في هذا المجلد عشراً من مجموع خمس عشرة محاضرة وبحث ندوة قُدمت خلال المؤتمر . (سقطت اربع تقديمات من البرنامج الاصيلي من هذه المجموعة لانها لم تُقدّم الى المؤتمر بشكل رسمي ، بل بالاحرى قُدمت كاوراق عمل ضمن السياق الاستكشافي لاحدى الندوات) .^(٢)

ليس عرض عمل المؤتمر او تكرار مادة هذا الكتاب جزءاً من غايتي في هذه المقدمة الموجزة . فالبحوث تتكلم لنفسها . ولكن يجب ان ابيّن ان الطريقة التي اعتمدت خلال المؤتمر كانت دائماً مركزة على قضايا عملية وملموسة . ظهرت المشاكل النظرية نفسها فقط باشكال مستقلة ، كمشاكل الطريقة التحليلية ، والستراتيجيات التفسيرية ومشاكل البحث الادبي . لم يكن الهدف المتكرر مجرد تطوير طرق اكثر قوة لفهم وتوضيح الاعمال الادبية فحسب ، بل اكتشاف اختيارات وتحديدات كل عملية نقدية معينة في التخصص العلمي والتفسير ايضاً .

إن المساحة التي تغطيها هذه البحوث ، كما سنرى ، مشتتة من ناحيتي الزمان والموضوع ، ومع ذلك ، فإن مواضيع معينة تتواتر بأشكال مختلفة تهدف الى القاء الضوء بطريقة عامة على القضايا ذات الصلة . احد مواضيع هذا النوع هو القوة التفسيرية لكل التدخلات التحقيقية ، والاخر هو الشخصية الاجتماعية للنتاجات الادبية من كل الانواع . تُظهر متابعة هذه المواضيع ومضامينها ، بشكل درامي ومُلح ، ان دراسات النصوص ليست مهمة للنقد الادبي لمجرد كونها تساعد على تمييز الاختلافات اللفظية في نص ما ، بل العكس ان دراسات كهذه تذهب الى ما بعد هذه المسائل المحلية واللغوية الصرف (في مختلف الاحوال) لكي تتكبي وبتأقل على اكثر المسائل شمولية في الابحاث الادبية - النقدية (في مختلف الاحوال) .

ستكون كل مقالة من هذه المقالات قائمة بذاتها دراسة متكاملة لمشكلة او مجموعة مشاكل مركز عليها بصورة خاصة . ولكن ، اذا ما اخذت سوية فهي تكوّن مناقشة اكبر واكثر اهمية حول « اسلوب وجود العمل الادبي » ، وبالتالي حول البرامج البحثية الضرورية لدراسة اعمال كهذه . فالمقالات تُظهر ، وبشكل متكرر ، وبسياقات وطرق متنوعة ، ان « المعنى » في التجربة الادبية هو وظيفة تبادل جدلي بين حقائق الماضي واصرار الحاضر . علاوة على ذلك فان في هذا التبادل ثمة افراداً عديدين مشتركين فضلاً عن عدة مجموعات ومؤسسات وكل هذه المجموعات والافراد يمثلون مراكز اهتمام مختلفة . فبهذا النحو يشتركون بصورة فاعلة في انتاج الادب ، في « العمل الادبي » (الذي يسمى كذلك بصورة ملائمة) . ان شبكة العمل المعقدة لتبادلات وتوظيفات الماضي والحاضر هذه - التبادلات والتوظيفات في وبين الماضي والحاضر - هي اسلوب وجود العمل الادبي .

يجب ان تشكل دراسة العمل الادبي نفسها لتوائم هذه الحقائق . يجوز ، لاهداف خاصة معينة ، ان يرغب شخص في التركيز على « القصيدة نفسها » ، او أن يعدّ عملاً معيناً كنص لفظي قائم بذاته . ويجوز ، لاهداف خاصة معينة ، ان يرغب شخص في تقديم « قراءة » لعمل معين او مجموعة اعمال ، او ان ينتج تأمل اللعب الحر حول مجموعة معينة من النصوص . وعلى الرغم من ذلك ، لانكون قادرين على فهم اهمية هذه الافعال الادبية - معنى معانيها - مالم نكن قادرين على وضعها في مجال اجتماعي - تاريخي اكبر يبيّن عملياتها . « المعنى » في الحياة كما في عملياتها الخاصة بالتأمل والتأمل الذاتي (بضمنها الادب) ، هو حدث اجتماعي ، ترابط معقد بين مختلف الناس والمجموعات . ولكون هذا الحدث موضوعاً بدقة في

مكان محدد ، فان ابعاده الاجتماعية تنساب غالباً الى محيط وعي الشخص .
انها لوظيفة النقد ان يستبدل عمى كهذا بالبصيرة ، ان يوضح ما يدخل في
انتاج واعادة انتاج العمل الادبي . ان مناهج متطورة لتوضيح تاريخ نص العمل
الادبي اساسية لاي برنامج من هذا النوع . تستأثر هذه المناهج بمركز اهتمام هذا
الكتاب ، كما استأثرت بمركز اهتمام المؤتمر الذي اخذت البحوث منه . تركّز
المقالات المعينة غالباً على قضايا صغيرة او فنيّة ، وفي استغراق كهذا ، فان المحققين
والمختصين بالنصوص يفقدون الصلة غالباً باهداف اكبر تخدمها ابحاثهم . ولكن
في هذه المقالات ، وفي الكتاب ككل ، فقد تم اتباع جهد واع للبقاء على الصلة
بهذه الاهداف .

تناقش هذه المقالات معاً اعادة مفهوم برنامج الدراسات الادبية لدينا . واكثر
مباشرة ، فهي تحاول ان تبرهن على ان دراسات النصوص يجب ارجاعها الى مركز
كل عمل تفسيري - دراسات النصوص في المجال الكامل لقواعدها المتخصصة . ان
تطبيقاً واضحاً ودقيقاً لبحاث النصوص والبليوغرافيا فقط يستطيع ان يفيد في ايجاد
مفهوم شامل للاحداث والتبادلات التي تكوّن العمل الادبي ، بضمناها الاحداث
والتبادلات التي يلقتها شخص ما نفسه . ان برنامجاً كهذا في دراسات النصوص ،
مزوداً مع برنامج جاد في Rezeptionskritik المرتبط به جديلاً ، سيشكّل ، في رأينا ،
تقدماً مهماً وربما دورياً في الدراسات الادبية والانسانية .

اود ان اشير الى شيء اخر ، وهو ان شكسبير ومشكلة النصوص الشكسبيرية
تبرز بشكل جلي في هذا الكتاب . في الحقيقة ، ان تلك المشكلة - التي ظهرت اخيراً
الى الوجود بدرجة من الوضوح بحيث ان مجمل العاملين في الحقل الادبي يجب ان
يكونوا مدركين لها - تستطيع ان تلخص بوضوح الازمة العامة التي تواجه ممارسة
نقدية جارية ، لان الدراسات الشكسبيرية تقف في قلب بحوثنا في ادب كل
الثقافات الانكليزية لغة . تؤثر هذه الازمة بالطبع في ناقد النصوص والمفسر ، على
الرغم من كونه بطرق مختلفة ، وان اخطر مظهر حالي لها يظهر كاختلال وظيفي واسع
الانتشار في علم التفسير العام ، حيث سمح الانقسام بين دراسات النصوص
والدراسات التفسيرية للنقد الادبي ان يتزلزل من ارضيته وان يجذّر دقته التحليلية في
مختلف المناهج التأملية وغير النقدية الذاتية .

ان هدف هذه المقالات ، اذن ، هو الكفاح ضد هذه النزعة في الدراسات

الادبية . علم التأويل والتفسير هما زهرة وثمره كل ابحاثنا ولكن آياً منها لا يمكن ان يتطور اذا كان جذر وارضية حياتها غير صحية او مهملة ان دراسات النصوص ، سوية مع مختلف فروع الفيلولوجيا (فقه اللغة) التي تولدها ، تشكل ذلك الجذر وتلك الارضية . تعنى المقالات هنا بتذكيرنا بتلك الحقيقة وبتوضيح اهميتها ، وربما ايضا باقتراح استراتيجيات وتكتيكات ملموسة معينة قد يجد الطلاب الادبيون الان انه من المفيد استعادتها واتباعها .

اتنتجت البحوث المجموعة هنا ، والمؤتمر الذي اخذت منه ، تحت اشراف مؤسسة ونيگارت ومعهد كاليفورنيا الفني (للتكنولوجيا) ودعمهما السخي . ان هاتين المؤسستين قد سخرتا نفسيهما لرعاية وتمويل مؤتمر كالتيج / ونيگارت حول الانسانيات مرة كل سنة . عُقد اول مؤتمر كهذا في ١٩٨١ لمجموعة المؤرخين الذين تحروا سوياً موضوع « العائلة والملكية في اوربا التقليدية » ولم تُجمع بحوث هذا الاجتماع الاولي ، ولكن هذا المجلد سيستهل سلسلة منتظمة من مطبوعات هذه المؤتمرات السنوية والتي تركز على مواضيع في الادب والتاريخ والفلسفة .

فضلاً عن هاتين المؤسستين يجب ذكر عدد من الاشخاص لدعمهم ومساهماتهم القيمة في مؤتمر ١٩٨٢ . نظمت بيتي هايلند الجلسات وكانت مسؤولة عن كل ناحية ادارية لمحاضرها . لم يكن المؤتمر لينعقد لولاها . ولم يكن ليبدأ ابدا لولا روجرنول - رئيس قسم الانسانيات والعلوم الاجتماعية في كالتيج - الذي شجع ودعم المؤتمر من البداية . اود ان اشكر ايضا المدير السابق لمكتبة هانتينگتن ، جيمس ثورب ، سماحه لنا بعقد الاجتماعات الافتتاحية للمؤتمر في مكتبة هانتينگتن .

اخيرا ، ربما يجب ان اذكر ان الفكرة لاجتماع كهذا قد نمت من سلسلة طويلة من المحادثات التي تمت بيني وبين لي باترسن طوال السنين العديدة الماضية .

جيروم جي ماكنن

باسادنيا ، كاليفورنيا ١٩٨٢

ارنست اي . جي . هونيكن

انه لواجبي الممتع اليوم ان اجمع بين سيدين مهذبين ، الناقد الادبي وناقد النصوص ، اللذين ، كما يبدو احياناً ، يلتقيان فقط لاجل الموضة ويرغبان من قلبيهما في ان يكونا غربيين بنحوافضل . فكلاهما صعبا المراس ، « رأيت نحوياً يخلق ويتباهى بنفسه لبيت واحد في هوارس » ، قال توماس براون ، مفكراً بنحو واضح بناقد نصوص ، واذاف « ويزهو في صياغة اغنية (ode) واحدة بنحواعظم من زهو المؤلف في تأليف كتاب بكامله » ؛ ان ناقد النصوص جتتلمان مشاكس وصعب الارضاء يصحح النصوص - لايشيه قول فرانسيس بيكون Bacon « كما لوحظ بذلك ، ان اكثر النسخ المصححة هي بصورة عامة الاقل صحة » . ومع ذلك فناقد النصوص يتفوق على الناقد الادبي فقط بطرق معينة : فهو يحب الاختصار ، ويكتب بندرة . اما الناقد الادبي فجتتلمان منغمس ذاتياً اكثر ، وطافح اكثر .

انه ممتع حقاً ان يرى اسم شخص مطبوعاً
الكتاب كتاب حتى اذا لم يكن فيه شيء

باختصار ، كل ناقد نصوص وناقد ادبي مزيج من الجيد والردىء - وغالباً فهو ردىء . يجسد المتكلم الحالي طبعاً كل ما هو جيد في الاثنين ويعدكم ببحث سيكون منغمساً ذاتياً ومشاكساً .

قبل كل شيء اريد ان اتخاصم مع محاضرة مشهورة للسير ادموند جامبرز ، القيت في سنة ١٩٢٦ ، واعيد طبعها في عدة مجموعات ، وبصورة عامة اعجب بها محاضرة معرفة^(١) عرض جامبرز في « تحليل شكسبير » للهجمات العديدة المختلفة على

* ارنست اي جي هونيكن استاذ جوزيف كاون للادب الانكليزي / جامعة نيوكاسل آبون

مدى صحة مسرحيات شكسبير من قبل مايسمون بالمحللين ، وهم النقاد (نقاد نصوص ونقاد ادبيون) الذين قالوا ان المسرحيات كتبت ، جزئياً ، من قبل مسرحيين آخرين او نقحت ، في بعض الاحيان اكثر من مرة ، من قبل شكسبير نفسه . كانت محاضرةً بارعة وموقته بشكل جيد - لان دوفر ويلسن قد بدأ اخيراً بشرح (او هل يجب ان نقول باختراع ؟) تواريخ النصوص للمسرحيات في سلسلة شكسبير كامبرج الحديد ، وباشر جي أم روبرتسن بمشروع يستأثر بمجلدات عدة سمي آثار شكسبير The Shakespeare Canon . (ستتذكرون بان روبرتسن كتب بنحو مقبول عن هاملت كرق نصيٍّ مسموح لدرجة ان مجرد ناقد ادبي ، في أس اليوت Eliot ، انحاز واعلن ان المسرحية « فشل فنيٌّ اكيد ») . اوحى هذان المحللان الرئيسان ، بشكل يمكن التنبؤ به ، بالثقة - ألم يكن روبرتسن عضواً برلمان لسنوات عديدة ؟ ودوفر ويلسن شيئاً حتى اكثر رعباً ، استاذ تربية ؟ كذلك كان دوفر ويلسن يعرف عن المنهج البليوغرافي العلمي . لقد شقَّ هذان المحللان طريقهما عنوةً في سوق شكسبير ، بالاحرى مثل الضيفين غير المدعوين على متن طوف هاكلبيري فن ، وهما الدوق والملك ، وكان على مؤسسة شكسبير ان تحمي نفسها . تتذكرون ان هذين « الوغدين المحترفين » ، قد ميزوا وزَيَّنوا ؛ جامبرز بسبب « قذف محاضرة » (sling a lecture) في الاكاديمية البريطانية (حسب عبارة مارك توين) ، قال للمحللين ببساطة ، ولكن بدمائة اوكسفوردية جميلة - « لاتعطوني ذلك الاحساس » .

لننظرنا الى الورا ، انه ل يبدو حتمياً انه كان على جامبرز ان يغالي في تلعب يده . فما يقوله ضد الاختبارات « العلمية » و « الوزنية » ، ضد طريقة المحللين في زمانه يستوقفني كشيء عادل وملائم . ولكن على الرغم من انه يسلم بوجود بعض التنقيح للمسرحيات في الفترة الاليزابيثية ، فانه يعلل الكثير جداً من الشواهد الخارجية كشواهد استثنائية نوعاً ما وهكذا يشوه الصورة العامة . لقد قال « اشك بعض الشك فيما اذا كانت حالة السير توماس مور نموذجية » ؛ لاشك في ان جونسن Jonson « اعاد كتابة كل انسان في مزاجه . . . واستبدل عمل مشاركته بعمله هو في سيجانوس » ، ولكن جونسن لم يكن « نموذجياً » . ضحك ديكر Dekker وجونسن على الشعراء المستخدمين كـ « مرتقي المسرحيات » و « ملبسي المسرحيات » ، ولكن جامبرز قال « اجرؤ على ان اقول ان العملية غالباً كانت زائفة . فضلاً عن نبذ بعض

الشواهد الخارجية بتعجرف بالغ ، عجز جامبرز عن ذكر حقائق مناسبة اخرى : ان باصي دامبوي اعيد اصدارها « معدلة ومصححة كثيراً من قبل المؤلف ؛ وان هناك سدين خطيين لازالا باقين من اجزاء من مسرحية ميدلتن Middleton لعبة شطرنج باختلافات مهمة في النص ؛ وان ويبستر Webster اضاف الملاحظة الهامشية على دوقه مالفي ، « ان المؤلف ينكر ان تكون هذه القصيدة الغنائية (ditty) له » (٣ / ٤) ، وان احداً ما اضاف على نسخة الفوليوم من ماكبث اغاني وُجِدَتْ ايضاً في مسرحية ميدلتن الساحرة وعُثِث في مشاهد اخرى ايضاً بتراجيدية شكسبير هذه . ان الدليل المعاصر على ان نصوص المسرحيات في الفترة الاليزابيثية كانت عادة تُنقَح ، وانها كانت تُنقَح بعدة طرق مختلفة هو دليل كاسح ولايقبل الجدل .

يقول النقاد الادبيون انهم يحترمون نقاد النصوص ويستطيعون ، نوعاً ما ، ان يحيا حياة منفصلة ، نقاد النصوص والادب اصدقاء جيدون جداً ويمشي كل في طريقه . انه يذكرني بالزواج في متوسط العمر ، زواج مؤدب ، هاديء وبعيد . ان الجمال العظيم لنظريات التنقيح هو انها تطالب الجانبين ان يجتمعا في عناق متساو ، عناق يمكن ان تكون له نتائج مثمرة ، ولهذا السبب اخترت لمحاضرة اليوم موضوعاً اقلق علماء (بَحَاثِي) شكسبير منذ القرن الثامن عشر . فبدل العودة الى مالون Malone ، الذي القتم اعماله ، اريد التركيز على الطور الاخير من المناقشة ، افكار جديدة أمل انكم ستجدونها مثيرة (او ربما هرطقية) . ماذا حدث بعد جامبرز ؟ حسنٌ ، استمر دوثر ويلسن ، على الرغم من الصعوبات ، في سلسلة شكسبير كامبرج الجديد (في حين ان نظرياته التحليلية ، دعنا نضيف بشكل عابر ، كانت غالباً متكلفة ، الا ان انجازه ناقداً محققاً يستحق اخلص الثناء) . ولكن المحللين اصبحوا باضطراب غير دارجين حتى حوالي قبل عشرين سنة عندما عادت دوامة الزمن على صاحبها بالانتقام .

سابدأ ، على الرغم من ذلك ، بقبل اربع سنوات فقط ، مركزاً في المرحلة الاولى على مسرحية واحدة . احسب انه قد كُرست كتب لنص الملك لير اكثر من اي نص مسرحي شكسبييري آخر . ظهر في ١٩٧٨ مقال قصير رائع لمايكل جي وارين ، وهو عضو في هذا المؤتمر ، مقالاً ربما قد عمل اكثر مما عمله اي كتاب سابق لتطوير فهمنا لتنقيح الملك لير . حلل وارين الاضافات ، والحذوف ، والاختلافات في الاحاديث المخصصة لالباي وادگار واستنتج ان الرأيين المختلفين للشخصيتين أُمْلِيَا الاختلافات الموجودة بين نصوص الكوارتو والفوليو .

ان دور الباني مطوّر في الكوارتو اكثر من الفوليو وهو يختتم المسرحية في الكوارتو دوقاً ناضجاً ومنتصراً متخذاً على عاتقه مسؤولية المملكة ؛ اما في الفوليو فهو شخصية اضعف دور ادكار اقصر في الفوليو من الكوارتو ؛ ولكن ، في حين انه ينهي المسرحية في الكوارتو شاباً مُغرَقاً في تجربته ، فهو في الفوليو شابٌ قد تعلم الكثير . وهو يبرز كقائد جديد للمجتمع المدّمَر .^(٣)

توصّل عدة نقاد نصوص آخرين بصورة مستقلة الى نتائج مماثلة ، نشر ستيفن آر كويتز وبيتر ستون كُتباً في ١٩٨٠ ، مدافعين بقوة ايضاً عن فكرة تنقيح الملك لير ، وفي السنة نفسها نشر كاري تيلر بحثاً ممتازاً « الحرب في الملك لير » . حسب حجة تيلر .

الدافع الظاهري للعديد من تغييرات الفوليو الرئيسة عن نص الكوارتو هو لتقوية بناء الفصل الرابع فَعَلَ الفوليو هذا باقتطاع الزيادات . . . وتقوية الخط القصصي Narrative ، لدرجة كبيرة بواسطة تعجيل وتوضيح الحركة نحو الحرب^(٣) .

يقول تيلر ، ان العديد من تغييرات وحذوف الفوليو مرتبطة بمسألة عصبية ، « من يقود جيش الاحتلال » . مدخل الكوارتو في المشهد الثاني من الفصل الخامس « لقوى فرنسا » يصبح في الفوليو « طبل ورايات » ، حاذفاً الاشارة الى فرنسا . قبل ذلك ، يستمر تيلر قائلاً ،

يحذف الفوليو ايضاً اشارة كونييريل الى الغزو الفرنسي (فص ٤/٢٠٥) ، المشهد الذي يتضمن مناقشة عن الجنرال الفرنسي لافار وعن غياب الملك عن جيشه (٤/٣) وتعليل الباني انه يحمل السلاح ضد لير فقط « لان فرنسا تغزو ارضنا » (٥/١/٢٥) . بالنتيجة ، تبقى هناك اشارة (غير مباشرة) واحدة فقط للتدخل الفرنسي في الفصلين الاخيرين من الفوليو . [لذلك فان الفوليو يغيّر التأكيد] مزيلاً وبنحو نظامي المذكرات اللفظية والصورية بالوجود الفرنسي ، بحيث تظهر كورديليا وكأنها تقود تمرداً لاغزواً^(٤) .

« يُعَجَّلُ ويركّز » الفوليو الحركة نحو الحرب ويبسّطها ايضاً ، « مُزيلاً وبنحو مقصود تعقيداً سياسياً دخيلاً » .

كتابان آخران حول الملك لير وشيكان ، على ان يُنشر من قبل مطابع جامعتي اوكسفورد وكامبرج . افهم ان كتاب كامبرج (مثل بيتر ستون) يذهب الى ان

شخصاً آخر غير شكسبير نَفَح المسرحية ، في حين يؤيد كتاب اوكسفورد (مثل مايكل وارين وستيفن آركوويتز وكاري تيلر) تنقيحها من قبل المؤلف . ان تحاملاً طويل الامد يُقْنِعُني بان في هذا ، كما في كل شيء ، يجب ان تكون اوكسفورد هي الصحيحة ، او ، للتعبير عنها باتزان اكبر ، لم اشاهد للان دليلاً يثبت باقتناع ان شكسبير لا يمكن ان يكون المنقح ، في حين يبدو لي ان اسلوب بعض المقاطع « المُقَحَّمة » ورقّة بعض التعديلات على النص تشير الى منقح عبقري .

لاجدال في ان نقد نص الملك لير في السنوات القليلة الماضية يتضمن اعتبارات ادبية مهمة ايضاً . اعتقد ، مع ذلك ، ان بحثاً مهماً منشوراً قبل عشرين سنة حول نص عطيل ، تَوَقَّع بعض افكار نقاد الملك لير وكانت له حتى مضامين ادبية ذات تطبيقات اوسع . كان نيقيل كوهجيل هو الذي لاحظ ان للعديد من المقاطع المضافة الى نص الفوليوي من عطيل « ترابطات متسلسلة » (وهو بالضبط ما ادَّعَى فيها بعد لالباي وادكار ، ولققاطع « الحرب » في الملك لير)^(٥) . عُدَّت مقاطع عطيل هذه سابقاً اقتطاعات في الكوارتو اكثر من عدّها اضافات من قبل المؤلف ؛ اجاب كوهجيل ان هذه « الاقتطاعات » كانت ستوفر فقط ثماني دقائق من وقت التمثيل والبالغ ساعتين وثلاثة ارباع الساعة وما كان اسقاط ابيات ثلاثة وثلاثة واربعة اربعة ليصبح مضحكاً فقط ، وهو الاجراء المجهود المقبول بدون نقاش من قبل الآخرين ، ولكن كوهجيل بين ان النظرية المعاصرة حول « الاقتطاعات » افترضت في النتيجة ابله لم يفهم باستمرار احتياجات المسرحية . يقول كوهجيل « لاشيء يحوّلنا ان نأخذ على عاتقنا اجراء اقتطاع عبي ، واقل من ذلك اقتطاع مدّمر ، سوى أشكال اعمى على البدئية المفترضة ان شكسبير لم ينقح عمله ابدا »^(٦)

لدي من الوقت ما يكفي لذكر مجموعة واحدة فقط من مقاطع كوهجيل الاربعة « المترابطة تسلسلياً » والمضافة الى الفوليوي ، والتي تظهر بها اميليا عنصراً مشتركاً . ان شخصية اميليا هي التي تتلقّى الفائدة الكاملة على الرغم من استفادة الآخرين ايضاً . انها تبدو وكأن شكسبير قد سَخَّر نفسه منهجياً لتقوية دورها في النقاط الرئيسة الاربعة التي تطرّقنا اليها ؛ يبدو هدفه وكأنه قد اراد ان يحبّها الى الجمهور ؛ يبدو وكأنه قد حسّ بان ذنب اميليا في مسألة المنديل قد مُجِّى بنحو غير كاف في عيون نقّادها^(٧) .

باختصار ، ان « استراتيجية التنقيح » يمكن رؤيتها ، كما في الملك لير . يُقَوِّى هذا

الرأي اذا لاحظنا ان شكسبير استغل الفرصة ، في العديد من اضافات الفوليو ، لتقديم مأسأسميه احاديث « خاصة جنسياً » - وهي استراتيجية ثانية للتنقيح . هذه بعض الامثلة .

اولاً ، اميليا لديز ديمونا (٨١/٣/٤) والابيات التالية) :
ولكني ارى فعلا انها غلطة ازواجهن
اذا تسقط النساء : (قولي ، انهم يهملون واجباتهم ،
ويصّبون كنوزنا في احضان غريبة . . .
. . . اليست لدينا عواطف ؟

رغبات للتمتع ؟ وضعفٌ ، كما للرجال ؟
ثانياً ، في مقطع اغنية الصفصاف ، الذي يتوسع في الفوليو اكثر مما هو في الكوارتو ، تقارن الاضافة مأزق ديزديمونا بمأزق « الروح الفقيرة » المُجَبَّة حتى بضعفٍ اكبر ، وتُلقي أميليا بمثال ثالث - « اعلم ان سيدة في فينيسيا كانت ستمشي عارية القدمين الى فلسطين للمسمة من شفته السفلى » (٣٧/٣/٤) والابيات التالية) . تريح ديزديمونا ، وهي سلبية بدرجة قابلة للجدل ، من هذه المقارنات بتفانٍ غير ذكي على ما يظهر ، مثلما يريح عطيل في مكان اخر من مقارنته بشخص اكثر سداجة (أُضيفَ رودريكو الى القصة من قبل شكسبير) .

ثالثاً ، تحتج ديزديمونا على براءتها الكاملة (١٦٢/٢/٤) والابيات التالية) :
لا اقدر ان اقول مومس ،

انه ليغضبي وانا اقول تلك الكلمة ،

اما اقتراف ذلك العمل الذي قد يكسبني تلك السمعة
فان كل تفاهات العالم لا تستطيع ان تجعلني كذلك .

رابعاً ، تبديل في الفوليو ، اكثر وضوحاً جنسياً ايضاً . كاسيو في قبرص يأمل قرب وصول عطيل :

لكي يبارك هذا الخليج بقاربه العظيم ،
ويأتي بخفةٍ الى احضان ديزديمونا .

(٧٩/١/٢ - ٨٠ ك « كوارتو »

يُقرأ الشطر الثاني في الفوليو « ينفث انفاس الحب السريعة في احضان ديزديمونا » .

حتى بدون اضافات الفوليو ، فان مسرحية عطيل متقدمة على عصرها كثيراً في

وعينها الجنسي . ولكن الاضافات تغني هذا الجانب من المسرحية بشكل مذهش
تماماً ، فضلاً عن احتوائها على اعجوبت اخرى ، حيث يكتب شكسبير فقط كما
يستطيع . تأمل كلام اميليا :

قولي انهم يهلون واجباتهم
ويصّبون كنوزنا في احضان غريبة .

بغض النظر عن المضامين الجنسية الموجودة في « يهلون » و « واجبات » و
« كنوزنا » و « احضان غريبة » ، يستطيع الشخص تقريباً ان يعيد بناء شخصية
اميليا من هذا البيت ونصف البيت - شعورها (حسها) الاخلاقي الخاطيء ،
سُخطها ، نزعتها التملكية (التي تجعلها فيما بعد تصرخ « زوجي » و « سيدتي ترقد
هنا مقتولة على فراشها ! ») . « يظهر كلام اميليا ايضاً التناقض بين حب ديزديمونا
الحدي (كل شيء او لاشيء) واخلاقية العالم المبنية على اساس الضربة بالضربة .
كما قال كوكهيل ان ابله فقط كان ليقطع ابياتاً سحرية كهذه ، وليس هناك دليل على
ان رجال الملك استخدموا بلهاً لعمل كهذا او ان المسرحيات « اقتطعت » اوروقت
بهذه الطريقة .

سيداتى سادتي ، على الرغم من كونكم مفتونين بالفرصة التي تُغري الان -
ملاحظة شكسبير اثناء العمل وبالفعل متابعة كيفية تنقيحه وتقويته لمسرحياته - فانا لا
اطلب منكم ان ترقصوا خلف زمماري ارقط . ان النقاش بين هؤلاء الذين يؤمنون
بالتنقيح الذي اجراه المؤلف وبين اولئك الذين لا يؤمنون قد دخل طوراً جديداً ،
ولكنه لم ينته . يجب ان اذكر الان صعوبة رئيسة شوشت المناقشة في الماضي وستستمر
بفعلها . انه لمتفق عليه بصورة عامة ان نسخ الكوارتو من لير و عطيل تحذف بعض
الكلمات والمقاطع صدفة - لذلك لماذا لاتعامل كل « اضافات » الفوليو كحذوف من
الكوارتو ، والتي هي معادة الى مكانها الملائم في الفوليو ، اخرى من ان تكون افكاراً
انت المؤلف فيها بعد ؟ سأجيب بالشكل الاتي : (١) تتكون الحذوف العرضية في
هذه النصوص بصورة رئيسة من كلمات وعبارات ، او ابيات مفردة ، في حين ان
الامثلة الخاصة بتنقيح المؤلف المشروحة لحد الان كلها تقريباً عبارة عن مقاطع
اطول . (٢) في حين يمكن ان نسلم بان واحداً او اثنين من المقاطع يمكن ان يكون
محذوفاً عَرَضاً ، بسبب طفرة العين (eye — skip) او ماشابه ، سيكون هراء الادعاء
بان نص كوارتو مسرحية عطيل حذفت « صدفةً » هذا العدد الكبير من افضل مقاطع
المسرحية ؛ وبالاخرى سيكون مثل القول انه صدفةً قُتل كل الابكار في مصر في ليلة

واحدة . (٣) لم تكن الصدفة لتزبل مقاطع « مترابطة تسلسلياً ».

والان ونحن مدركون لستراتيجيات التنقيح في المسرحيتين ، فان حجة التنقيح اقوى من قبل بدرجة لا تقاس . لهذه الاسباب ولاسباب اخرى ، ارى انه يجب ان تناول تنقيح لير وعطيل بجديّة كبيرة ، وسيكون هؤلاء الضجرون بشرحي (بعرضي) « النصي » مسرورين لسماعهم اني قد أبقىّ التفصيل النصي المتطلب عناية بالغة الى بحثٍ على ان يُنشر في مجلة المكتبة (محاضر جلسات الجمعية البيلوغرافية) في حزيران هذه السنة . لذا فنحن احرار لان ننفذ انفسنا ، ككلاّب خارجين من أجمة نصية ، وللنظر الى جمال وضياء النقد الادبي .

اذا كانت هناك « استراتيجية تنقيح » في عطيل لتقوية أميليا ، وخاصةً نحو النهاية ، سيلاحظ ان شيئاً مشابهاً يحدث في الملك لير في اعادة بناء شخصية اداكار : في نسخ الفوليو تتعلم أميليا وادكار بوضوح اكبر ان يفهما النذالة وان يقبلا المسؤولية ؛ في كل حالة ، فان اخلاقية انسانية تؤكد نفسها ثانية عند النهاية ، من خلال شخصية ثانوية عطوفة ، سذاجتها الاخلاقية المبكرة مستبدلة بتبصر صادق . ان حقيقة كونها تحدث في مسرحيتين مختلفتين تؤكد ، حسب اعتقادي ، اننا ننظر من فوق كتف المؤلف المسرحي وهو يعيد التفكير في عمله .

سينخدع النقاد الادبيون بأنه غير كثيراً من الفصلين الرابع والخامس من لير . كما سأناقش في بحثي التالي (الفصل الثالث ادناه) ، انه يبدو اكثر اعتبارياً (تحكيمياً) في تنقيح نهاية ترويلس وكريسيدا . هنا ، اذا كان لي ان اتوقع باختصار ، فهو في احدى المراحل خطط لان تكون المسرحية تراجيدية ؛ فالمسرحية تقودنا الى توقع موت ترويلس ، وانه ليبدو وكأنه كان سيموت في المعركة الاخيرة . ثم جاء تغيير النهاية ، ربما للسماح لتكملة ، وهي وعدٌ قدّم في الخاتمة . اذكر هذا لان تحوّل ترويلس وكريسيدا يشبه بدقه تحول مسرحية اخرى ، مسرحية تساعدنا على الرؤية بثقة اكبر كيف ان الطينة الدرامية تنمو في يد الفخاري . لقد بين هارولد جنكنس ان شكسبير غير خطته نحو نهاية هنري الرابع . ج ١ . يقول جنكنس انه قد لا يكون لنا مدخل الى نوايا شكسبير السرية ، ولكننا نعلم ماينبها الى أن نتوقعه . يقارن الجزء الاول باتقان هوتسبير وفولستاف ويلقننا بتكرار الى ان نتوقع فاجعتهما .

اللحظة التي في نهاية الفصل الثالث عندما يغادر الامير خشبة المسرح ليتحدى هوتسبير هي ايضا اللحظة التي يترك فيها حانة فولستاف المفضلة لما قد نظن انه

سيكون نهائياً . فعند الخروج من الحانة يبدأ الطريق الى شروزبيري ؛ كل علامات الطرق التي اراها تشير الى طريق مرور باتجاه واحد فقط . يجب الا تكون هناك عودة .

ان مختلف مصائر هوتسبير وفولستاف هي الان على مرمى البصر ؛ ونتوقع وينجو معقول الوصول الى المصيرين في الفصل الخامس . مانحن غير مهيين له هو ان واحداً من الاثنين سيؤجل الى خمسة فصول بعد الآخر .^(٨)

ان الرأي القائل ان شكسبير قد يغير الاتجاه فجأة نحو نهاية هنري الرابع ، ج ١ ، ونهاية ترويلس وكريسيدا ممدداً مسرحية ذات خمسة فصول الى عشرة ومستبدلاً نهاية غير حاسمة بموت هنري الرابع وترويلس ، سيكون مشتمراً من قبل اولئك الذين يؤمنون بان « ذهن (عقل) ويد » شكسبير مشياً دائماً سويةً وانه لم ينقح ابداً . لذلك سيكون من المفيد تذكر طور آخر مما قبل تاريخ هنري الرابع - اي ، ان فولستاف اصبح اولاً مشهوراً تحت اسم اخروان شكسبير غير الاسم واشياء اخرى من المسرحيات استجابةً لضغط خارجي . كان وليم بروك وهولورد كويهام ، وابنه هنري (عدو ايرل مقاطعة ايسيكس) السليلين المباشرين لشهيد اللولارد ، اي السير جون اولدكاسل ، الذي اعدم في ١٤١٧ . نعرف من السجلات المعاصرة ان فولستاف ظهر على المسرح اولاً في هيئة السيرجون اولدكاسل ، وما يزال هال يخاطبه « بشاب القلعة العجوز » (١ / هنري الرابع ٢ /) وتبقى السابقة عجوز (old) صدفةً في الجزء الثاني . من الارجح ان شخصاً ما ذا علاقة بعائلة كويهام قد اعترض على الصورة غير المطرية للشهيد التي صورها شكسبير وان هذا ليفسر ايضاً لماذا يُخفي فورد نفسه ، في الزوجات السعيدات ، في هيئة « السيد بروك » في نص الكوارتو ولكن في هيئة « السيد بروم » في الفوليو (بروك هو لقب عائلة كويهام) . تبقى هنا ايضاً اثار تخص النسب في الحوار : « السيد بروم » يبعث الى فولستاف « جرعة الصباح من شراب الساك » ، ويمزق فولستاف قائلاً « إن برومين [اي بروكين] كهؤلاء الذين شربوا شراباً كهذا بطفح ، مُرَحَّب بهم عندي (٢ / ٢) . ما بهما هو انه هنا ايضاً لم يكن شكسبير قلقاً لازالة كل الاثار . ان « برومين كهؤلاء مُرَحَّب بهم عندي » لتافه ؛ التحذيرات الموجهة الى ترويلس لثلاً يقاتل تافهة تقريباً ، اذا لم يكن ليُقتل في المعركة ؛ في لير وعطيل ، مجرد سرعة شكسبير منقحاً قد سببت تشوشات اخرى مستمرة (في الوزن والنحو) ، والتي يُساء فهمها بسهولة على انها اخطاء مطبعية .

لقد اولى النقاد الادبيون مؤخراً اهمية للمشاهد الاخيرة عند شكسبير . وقد أثبتت صحة وحمية « شعور النهاية » لديه بصورة متكررة - ولكن نقاد النصوص (كادحين غير خياليين ، اعفينات ، دود قدرة) يُنبؤنا الآن بان شكسبير اعاد بناء نهاياته « الحتمية » في عدة مسرحيات . من يجب ان يُصدّق ؟ تقنعي « الاكتشافات » السبعة عشر المتتالية في نهاية سيمبلين بانه ليس من الضرورة ان يكون شكسبير قد ارتبك بسبب النهاية ؛ واحسب بل ارغب في ان ارى ان حالات الزواج التي تختم الصاع بالصاع لم تكن مرقعة ببعضها بشكل غير مسؤول لان الكاتب المسرحي احتاج الى نهاية سعيدة ، ولكنها مزعجة بنحو مناسب في نهاية مسرحية مزعجة . ومع ذلك ، يجب ان نعدّل صورة شكسبير لدينا سمحاً لرغبة غير اعتيادية تماماً في التنقيح - حتى تنقيح تلك النهايات « الحتمية » . همّته « النهاية الشعرية » ، فالمشهد النهائي في العديد من المسرحيات هو من افضل المشاهد ؛ ومع ذلك ، بقي « الشعور بالنهاية » لديه جارياً حتى النهاية - وابعد ، طالما يبدو انه قد نفّح بعض النهايات بعد تكملة المسرحية فعلياً .

لذلك فان لناقد النصوص المُستخف به رسالة قيّمة للنقاد الادبيين الستة والثلاثين الذين يكتبون المقال نفسه عن المشاهد الاخيرة لدى شكسبير ، عملية معروفة كبحت اصيل . وطبيعي ان تلك الرسالة ستقع على مسامع صمّاء ، الافكار الجديدة غير ملائمة جداً . ان التلوّي المجلّل بالزمن ، في حالة كهذه ، هو القول ، انه كله استنتاج ؛ يظهر ان هناك بعض العلامات المشكوك فيها ان شكسبير نفّح لير وعطيل وترويلس وهنري الرابع ، ولكن اين الدليل القاطع ؟ هب اننا استطعنا مراجعة اوراق عمله ، كما في حالة ديكنز ، كنا سنعرف اين نحن ؛ وهب انه كانت لدينا جملة اغراض مُوقّعة من شكسبير ، مختلفة في تفاصيلها من العمل المنتهي ، عند ذلك يجب ان نأخذ هذه النظريات الوهمية بجدية اكثر قليلاً .

حسنٌ ، اذا اردتُ ان اكون مع نقد النص - ولكن طبعاً انا محايدٌ تماماً في هذا النقاش - سيكون الان دوري لاقول اننا نملك الدليل القاطع ، جملة الغرض (القصد) . كان المؤلف المسرحي الاليزابيثي في الغالب يكتب موجزاً لمسرحيته ، يعرف بـ « الخلاصة » . على الرغم من ان خلاصات شكسبير غير باقية الا اننا نملك خلاصته « لمسرحية اغتصاب لوكريس : ومن الغريب انها تنحرف عن القصيدة هنا وهناك ، وبشكل ملحوظ في النهاية .

تبعث لوكريس ، في هذه الحال المؤسفة ، بسرعة بالرسول ،
واحدا الى روما الى والدها ، واخر الى المخيم الى كولتاتين .
جاء ، احدهما بصحبة جونيئس بروتس ، والاخر مع
بابليس فاليريس .

تبعث لوكريس في القصيدة رسولا واحدا فقط ، الى زوجها ؛ في حين ان اباه
يصل ايضاً ، ولا يذكر بابليس فاليريس في هذه النقطة . فضلاً عن ذلك ، تتصور
« الخلاصة » دوراً اكبر لبروتس :

حاملاً الجنة الى روما ، عرف بروتس الناس بالفاعل
وطبيعة الفعل الوضع ، مع قبح لاذع لطغيان الملك ؛
الذي به تأثر الناس لدرجة انه نفى التاركوينيون
بالاجماع وبالتهليل العام .

كل هذا مُجمَع في المقطعين الاخيرين ، ونستطيع ان نخمن لماذا . قد يفكر
شاعر ، مثل كريستوفر سلاي ، « انه عملٌ ممتازٌ جداً . . . ليته كان منجزاً ! »
لذلك - ليغرب الرسول الثاني وبابليس فاليريس والقبح اللاذع . عندما يريد شاعر
ان يقصّ الزوايا ، فان نهاية معلنة وحتمية يمكن دائماً ان تُنقَح .

الدليل على ان شكسبير غير النهاية او النهاية المخططة للير ، عطيل ترويلس ،
هنري الرابع ج ١ ، ولوكريس هو دليل نصي وادبي داخلي وخارجي ، وهذا الدليل
مُدعم بنحو متبادل . اترك الان ، على مضض ، نهايات شكسبير الصحيحة
والحتمية لاختبار مسألة اكبر - موقف المسرحي تجاه عمله ورغبته في تنقيحه . ان
نهايات المسرحيات هي الدليل ، والذي يجب الا يدهشنا ؛ لانه اذا كان الكتاب
ينقسمون على طبقتين - هؤلاء الذين ، مثل جوسر ، يلعنون الناسخ الذي لا
« يكتب صحيحاً » وهؤلاء الذين ، مثل ووردزورث ، يُخبرون صديقاً : « ستعمل
لي فضلاً كبيراً بفحص القصائد المغلفة وتصحيح اي شيء تجده خاطئاً في التنقيط »
(١) ينتسب شكسبير وبدقة الى ووردزورث . على الرغم من انه لعن اي شخص قد
يحرك عظامه ، فانه كان اكثر هدوءاً فيما يخص مسرحياته - وهو موقف يجده الناقد
الادبي الحديث وبعض نقاد النصوص صعب القبول . انهم يرون شكسبير كاتباً من

* جملة غرض بمعنى جملة تُبين غرضه او قصده .

الطراز الاول ؛ انهم يفكرون في نصوصه ، ليس كاوراق مسودة ، ونسخ تلقين ، وكوارتوهات مراوغة ونسخة مهملة ، ولكن كالاسفار المقدسة مسلمة الينا على الواح من الصخر .

قبل ان نستطيع البدء بفهم رغبة شكسبير في التنقيح ، يجب ان نخلص انفسنا من هذا التحامل المتوارث . اننا نفترض بسرعة كبيرة ان كل مؤلف يوصل نصّه الى صيغته النهائية . الا ان فيليب كاسكل ، في ذلك الكتاب الرائع ، من الكاتب الى القارئ ، يبين انه ليس دائماً كذلك ؛ ودراسته لتوم ستويارد (الفصل التاسع ادناه) تذكرنا بان المسرحيين ، بالاحص ، يُيقون على ذهنهم مفتوحاً ، يتعلمون من التمارين ، ينقحون نصوصهم ، ويغيرونها ثانيةً أثناء احيائها .

بقدر تعلق الامر بشكسبير ، فان اكثر الدلائل ، ولحسن الحظ ، باقية في النصوص المطبوعة . وقد ازيلت باتقان من الطبعات الحديثة ، طالما ان اثار نوايا الكاتب المتخلى عنها سترك القارئ المعاصر ليس الا ؛ انها باقية مع ذلك في الكوارتوهات والفوليو . لذلك فنحن نعلم ان شكسبير نقّح حبكة المسرحيات تقريباً قبل ان يبدأ بالكتابة (كما في قرار عدم استخدام شخصيات مُعلّنة في تعليمات المسرحية الافتتاحية) ، ونقّح اثناء تأليفه ، وكما ناقشت ، يظهر انه نقّح بعض المسرحيات حتى بعد اتمامها .

يروي التقليديون قصة مختلفة جداً . فهم يكررون كلمات هينگ وكوندل من الفوليو (كان ذهنه ويده يمشيان معاً ؛ وما فكر به نطقه بتلك السهولة بحيث اننا لم نستلم منه اي شطب في اوراقه) - مهملين تماماً ان هذا كان مديحاً مبتذلاً للمؤلفين المشغولين . كان في بعض الاحيان وبدون شك ، ذهنه ويده يمشيان سوياً ؛ على الرغم من انه غالباً ، وكما تثبت النصوص المبكرة ، لم يستطع ان يقرر . ماهي الاسماء الممنوحة للمخرجين في ضجة حول لاشيء ؟ كونستا بلز ؟ كونستابل وهيدورو ؟ اندور (اي ميري اندرو ، مهرج) ؟ لا - لا - لا . دوگبيري وفيرجز اما ان شكسبير تحبّط قبل ان يعثر على هذه الاسماء صدفة والتي تبدو الآن صحيحة وحتمية جدا ، او انه لم يستطع ان يتذكرها (فالمسألة تعتمد على النظام الذي كتب به مشاهدته) . فهو اشار اليها ، في يأس مطلق ، كـ « كيمب » و « كاوي » ، وهي اسماء الممثلين الذين كانوا يلعبون الادوار . تمكن رؤية التردد نفسه في مسرحيات اخرى ، فرديناند في ضنى الحب الضائع يظهر كـ « ملك » و « دوق » ؟ ساتورنانين

في تيتوس اندرونيكس كـ « ملك » و « امبراطور » ، ليدي (السيدة) كاببوليت كـ « زوجة » و « ام » و « سيدة عجوز » وهلم جرا . تهجئة موحية على حد سواء : في الصفحات الثلاث من السيرتوماس مور المعتقد بصورة عامة انها بخط يده ، هناك خمسة اشكال تهجئة مختلفة لكلمة شريف sheriff في خمسة اسطر متتالية ، ثلاثة اشكال تهجي لكلمة « مور » More في سطر واحد وكل من تواقع شكسبير الستة الباقية منفرد بالشكل (هناك ثلاثة اشكال تهجئة لوليم واربعة لشكسبير) .

لقد ذكرت تهجئة شكسبير لتوضيح انفتاح ، ومرونة ذهنه . يعلمنا تردده فيما يتعلق بالاسماء اكثر مما مر - فاما اراد ان يرتب نصوصه في نسخة مبيضة واما توقع ان يفعل آخر ذلك . واذا وجب تفسير استعمال اسماء مختلفة كمجرد كثرة نسيان ، فنحن نملك الدليل الاضافي للسيرتوماس مور ، حيث يعرف المتكلمين غير المهتمين ببساطة كـ « آخر » ، « آذ » و « آ » ؛ واضح ان المسرحي ترك هذه التفاصيل لتعدل فيما بعد . ذلك سيفسر ايضاً لغزاً في نهاية تيمون الاثيني . كما قد لاحظتم كلكم ، فان النقش على ضريح تيمون لايعني شيئاً في حالته الحاضرة .

هنا ترقد جثة بائسة ، مجرّدة من روح بائسة ؛

لاتبحث عن اسمي . ليلتهمكم طاعون ايها الاوغاد الشريريون الباقون !

هنا ارقد انا ، تيمون ، الذي كرهه كل الاحياء وهو حي .

مرّبه والعن ملء فمك ؛ ولكن مر ، ولا تؤخر هنا مشيك .

(٥/٤/٧٠ والابيات التالية)

كما يشرح محرّر آردن الجديد « يبدو هناك شك قليل في ان شكسبير استنسخ نقوش يلو تارك لنورث ، كل في دوبيت ، قاصداً حذف احدٍ منها او آخر عند التنقيح . وهي بوضعها الحالي ، تناقض بعضها (لاتبحث عن اسمي » ، « هنا ارقد انا ، تيمون ») .

حسب الرأي التقليدي ان شكسبير « ألف بسلاسة وقلماً كان يراجع مايكتبه » . لقد اظهر العمل في الآونة الاخيرة ان هذه قراءة حرفية جداً لجملة هيننك وكوندل « لانجد - إلا نادراً - شطبا في اوراقه » . ثمة علامات على انه ترك بعض النصوص لترتب وعلامات واضحة على حد سواء على انه البعض القليل من النصوص ينقل النسختين الاولى والثانية من الاحاديث الرئيسة - التي تعني ايضاً تنقيحاً من قبل المؤلف . لذلك فالعمل الجديد حول تنقيح لير و عطيل ، الذي

أوجزته ، يؤكد كثيراً دليلاً مبعثراً آخر على ان شكسبير راجع احياناً (لست اقول دائماً) ما كان قد ألفه .

بالطبع ، انه لمن الممكن تصوّر ان التغييرات والافتراضات المفترضة في لير و عطيل كان يمكن اقحامها في المخطوطة الاصلية - وكانت تصبح ملطخة بكثرة في تلك الحالة . ومع ذلك ، يُتَوَّع من المؤلفين بصورة اعتيادية ان يهيئوا نسخة مبيضة من عملهم ؛ نعرف ان العديد من المسرحيين فعلوا ، وهناك اسباب جيدة للتفكير بان شكسبير فعل ذلك احياناً (لست اقول دائماً)^(١٠) يشرح السير والترغريك ، وهو أعقل ناقد نصوص في حقنا ، ماذا يُفترض انه حدث عندما كتب شكسبير النسخة المبيضة من ترويلس وكريسيدا (نسخة الكوارتو) .

كتب شكسبير بنفسه هذه النسخة نقلاً عن الاوراق المسودة . . . مجرباً بصورة حتمية عدة تغييرات صغيرة في النص . فكلما لم يكن مقتنعاً بتعبير فهو بدون شك بدله اذا تمكن ان يتكرر ارتجالياً تعبيراً افضل^(١١) .

فضلاً عن ذلك ، يجب ان نتذكر احتمال ان الكثير جداً من المؤلفين ، وخاصة اولئك الذين يكتبون بسرعة ، يقدّمون قراءات جديدة عند نسخ عملهم - تغييرات ليست بالضرورة ان تكون تحسينات . فعل توماس ميدلتن ذلك بصورة متكررة في السندات الخطية لمسرحية لعبة شطرنج في مدى سبعة اسطر كتب (uile) على شكل (uilde) ، و (hiddenst Venon) على شكل (hiddest Venom) و (secretstpoysen) على شكل (smoothest poyson) و (lm 'e) على شكل (lam) و (spoke) على شكل (spake) - خمس قراءات متباينة ، لاستطيع اية واحدة منها ان تدعي ان تكون افضل بشكل هام^(١٢) . تكثر الاختلافات غير الهامة تقريباً من هذا النوع لدى شكسبير الذي ذكرت موقفه المنفتح او المرن تجاه تفاصيل النص . وتقدّم هذه الاختلافات ، التي قد تكون في بعض المسرحيات من قبل المؤلف ، تحدياً قد تجنّبه محققو شكسبير دائماً . انهم يلجأون الى السياسة التي يمكن تلخيصها كالآتي : طالما ان بعض الاختلافات غير الهامة في شكسبير حالات افساد بنحو واضح ، فليس هناك سبب للاعتقاد بانها ليست كلها حالات افساد . يستطيع الشخص ان يقول ايضاً ، طالما ان بعض اعضاء الجمهور ذكور بنحو واضح ، ليس هناك سبب للاعتقاد بانهم ليسوا كلهم ذكوراً . حسنٌ اذاً ، يجب المحقق التقليدي ، دعنا نسلّم بان في مسرحيات معينة ذات نصّين ، حيث

توجد علامات واضحة لتنقيح المؤلف ، ستكون بعض الاختلافات غير الهامة معمولة من قبل المؤلف : على الرغم من انه اذا شابها بتبديلات المؤلف « غير الهامة » الى حد بعيد حالات الافساد في النص ، كما في (uile — uilde) ، (spoke — spake) ، كيف تستطيع ان تقرّر ايها للمؤلف ؟ واذا لم يكن بمقدورك ان تقرّر ، فماذا تستطيع ان تفعل ؟

ارى ان هذه المشكلة المستعصية قد حُوّلت بواسطة العمل الجديد حول الملك لير وعطيل . يؤكد مايكل وارين ان نسخ الكوارتو والفوليو من الملك لير غير متشابهتين لدرجة « انها يجب ألا تدجا [كما كان الحال دائماً] ، بل يجب ان تعامل كنسختين مسرحية واحدة ، كلاهما ذات وزن ^(٣) وما قيل عن الملك لير يقال عن عطيل . واذا اتفق على ان الكوارتو والفوليو يمثلان نسختين مختلفتين لمسرحية واحدة ، يصح بالضرورة ان هناك نصّين لنسختين ، ولا يعود المحققون يختارون « اختلافات غير هامة » من « النص الافضل » . انا لا اتفق مع آركوويتس ، الذي يعتقد ان في الملك لير ، عدا الاختلافات القليلة جدا فقط والتي هي وبنحو واضح اخطاء في النسخ او الطبع ، فالاغلبية العظمى من التغييرات الموجودة في الفوليو يجب ان تقبل على انها قرارات شكسبير النهائية . ^(٤) يتحتم وجود اخطاء في الفوليو والتي هي اخطاء غير واضحة ؛ انه لتهور الافتراض ان « الاغلبية العظمى » من اختلافات الفوليو يجب ان تكون قرارات شكسبير النهائية . كل ما نستطيع ان نقوله بامان هو ان الاختلافات في مسرحية منقحة من الممكن ان تكون لشكسبير تماماً مثل القراءات في مسرحية ذات نص واحد (مثل العاصفة) . ان المحقق الذي يعتقد ان نصّي مسرحية واحدة يمثلان انفعالين مختلفين لدى المؤلف يجب ان يُعامل كلاً من النصّين كما يُعامل مسرحيات ذات نص واحد متنبئاً كل اختلافاتها عدا الاخطاء الواضحة ، حتى لو انه يعرف ان بعضها ستكون حالات إفساد .

لقد استعملت مصطلح « تنقيح » لحد الان لوصف عدة نشاطات مختلفة جداً . فمن ناحية ، يقرر مؤلف بوعي استراتيجيات التنقيح ؛ ومن ناحية اخرى يستبدل الكلمات والعبارات المترادفة وهو ينسخ نصّه ، (spoke) بـ (spoke) ، (smoothest poyson) بـ (secretst poyson) . يمكن ان تكون هذه الاستبدالات لا ارادية وليبدو - تقريباً - تافهاً جداً لان يُدعى « تنقيحاً » . نوع ثالث يتكون من قراءات مختلفة يُفترض انها نشأت اثناء عملية النسخ ويمكن فقط

ان تكون استبدالات ارادية . وهذه تعطينا فكرة اوضح عن عادات شكسبير في نسخ عمله ويجب ان تؤثر بشكل هام في تفكيرنا حول اختلافاته غير الهامة . هنا مثالان من ترويلس وكريسيدا .

(١)

انه لوثنيةٌ مجنونة

جعل العبادة اعظم من الله ،

attributive

والرغبة تشغف بما هو عزويٌّ

الى مايؤثر فيها بشكل معدٍ .

(٥٦/٢/٢ ك : ميّال الى inclineable في الفوليو)

هل باستطاعة ناسخ او منضد حروف ان ي اخترع احدى هذه الكلمات الصعب الوصول اليها ، وهما قراءتان صعبتان « ولكنهما مقبولتان في السياق ؟ (هامش كامبرج الجديد يشرح بان « الكوارتو » استعدادٌ ليقدم احترامه الى ، الفوليو = استعدادٌ لينحني لـ . . ») .

(٢)

تكلم اذن أيها الخمير غير المملح ، تكلم thou rusalted

فانا سأضربك الى ان تتهدّب .

(١٤/١/٢ - ١٥ ك : yon whinidst في ف)

لاتبدواي من القرائتين خطأ في قراءة الاخرى اوشبه (مثل) استبدال غير ارادي (غير واع) من قبل الناسخ - whinid 'st = vinnied 'st ' i . e (mouldiest هنا مثالان من عطيل)

* تشير الكلمات المؤشرة داخل النص وداخل الاقواس في الاقتباسات الاربعة التالية من المسرحيات الى الكلمات التي تغيرت من الكوارتو الى الفوليو . يشير الحرفان ك و ف الى الكوارتو والفوليو على التوالي .

« المترجم »

(٣)

انه غير معروف للان ،

[على الرغم من اني حينئذ اعلم] ان التفاخر شرف ،

provulgate

سوف انشره ، فانا سليل

height

رجالٍ من علوِّ ملكي .

(١٩ / ٢ / ١) والابيات التالية ، ك : Seige promulgate ، ، (ف ،

هل يجب ان نعد هذه حالة خطأ في قراءة (V) بدل (m) ؟ كلتا الكلمتين غير

اعتياديتين مشتقتين من provulgate و promulgare اللاتينيتين : كلتاهما مقبولتان

في السياق (بمعنى « ينشر ») . انا اجد (provulgate) ملائمة بنحو خاص ،

طالما ان عطيل يشير الى فظاظه التباهي : من ناحية اخرى . لا تقاوم

(promulgate) بنحو متساو ، متضمنة اعلانا رسمياً ، القاء الخطب الذي هو

صفة مميزة لعطيل . على الرغم من ان هناك اختلافات اخرى توحى بخطأ في

القراءة (ربما Seige و height) ، هل من المعقول عزو احد هذه الاختلافات ذات

الجودة العالية الى الصدفة ، في نصوص توحى بالتنقيح في نقاط اخرى ؟

(٤) الصخور المثلومة ، والرمال المنجرفة ،

خونة مخفيون ؛ لاعاقة السفينة البريئة ، clog , enscerped ،

وكان لها حساً جمالياً ، فهي تتخلّى عن

طبيعتها المألوفة ، لتدع common

ديزديمونا الرائعة تمر .

(٦٩ / ١ / ٢) ك ؛ Mortall , enclogge , ensteep 'd (ف

كلمتا ensteep 'd و enscerped مسجلتان لأول مرة في هذه المسرحية .

لقد تُرِكَت enscerped لكونها « خطأ محتملاً في القراءة . »^(١٠) ولكن لو كان هناك

نص واحد باق فقط ، هل كان المحققون صححوا enscerped ؟ ان الصخور المقطّعة

والقراءة الرملية موصوفة بنحو ملائم كخونة : تحت سطح المحيط ، تظهر عميقة في

نقطة وهي ضحلة في مكان مجاور . ايضاً لدينا اختلافات ذات جودة عالية ، وفي

هذه الحالة ، هناك الكثير من التغييرات الاساسية وسط الابيات في ستة ابيات قبل

هذا وعشرة ابيات بعده ، تبدو وكأنها تغييرات من قبل المؤلف وتوحى الى ان شكسبير

ابطأ وهو ينسخ هذا المقطع وحاول ان يحسّنه .

النقطة المهمة لنا هي ان استبدالات من كلمة واحدة كهذه لاتدخل تحسينات بصورة هامة على القراءة الاصلية . انها تؤكد مالا حظناه مؤخراً ، تردد شكسبير في تسمية بعض شخصياته وفي تهجئة - او ، اذا تودّون ، رغبته في ان يجرب بدائل ، وهو « الانفتاح » الذهني الذي يتماشى مع السرعة الحادة لذهنه . نعلم من التبديل غير الضروري فعلاً لكلمات attributive و inclineable او ensteep ' d و enscerped ان شكسبير حاول ان يصلح نصه بدون فائدة واضحة . ان لهذا مضامين هامة جدا بالنسبة للمحققين . انه يعني ان الكثير من بين المئات من الاختلافات غير الهامة في مسرحيات ذات نصين مثل لير وعطيل يمكن ان ينشأ من قلق المؤلف حول النص ، وهو بالضبط ما نجده في السندات الخطية لميدلتن والعديد من الكتاب المتأخرين . مادام الامر كذلك فمن الضرورة القصوى تبني اجراءات تحقيقية متغيرة جذرياً ، كما اصرر وبنحو صحيح كل من مايكل وارين وستيفن آر كويتس .

نبدأ أخيراً ، بعد ثلاثة قرون ونصف ، بفهم ميزات « التنقيح الشكسبيري » ومشاكلنا التحقيقية الناتجة عنها . في نقطة التحوّل هذه ، هناك خطر ، كما سيغمغم المستمعون المنتبهون بدواخلهم - هناك مخاطرة في ان المحلّلين الجدد قد يشبّون على حصنهم الخشبية ويعدّون بسرعة مبتعدير الى ارض خيالية . كم يجرؤ المرء على ان يتماذى في تحدّي تقليد تحقيقي راسخ ؟ هل يمكن الفهم ، مثلاً ، ان شكسبير عبث ببعض افضل الاحاديث في عطيل ولير ، مُقجماً أبياتاً جديدة بدهاء شيطاني الى درجة ان اجيالاً من المحققين قد حسبوا ان هذه الابيات اساسية للحديث ويُفترض انها قد كانت جزءاً من التأليف الاصيلي ؟ لا اجد تصديق هذا اصعب من أن ما يسمى بالاقطاعات ، التي هي بطول ابيات قليلة ومعمولة لسبب غير قابل للادراك ، لاتترك علامة للاستمرارية المقطوعة ، ولا حدود غير مُتقنة . في هذه الحالات ان عبقرية الشخص المفترض المسؤول عن الاقطاعات ليست اقل دهشة من تلك التي للمنتقح المفترض - فنحن نحصل على « خياطة بدون تجميد » في الحالتين . واذا كانت هناك اقطاعات ، فان احدا اعطى اهتماماً محباً للعمل ؛ ولكن لماذا يكون هذا الشخص نفسه راغباً في ان يشوّه المسرحية بازالة عدة ثوان قليلة من النثر والشعر الرائع ، لفائدة غير واضحة ؟

اود ان اوضح هذه النقطة من مقطع مألوف في الملك لير . انه شعر مطبوع بنحو

خاطيء كنثر في الكوارتو والفوليو ، اني اقتبس من نص مُحَدَّث ، والذي يرتبه شعراً
واشرت حوالي خمسة ابيات وجدت في الفوليو فقط . بوجود هذه الابيات الخمسة او
بدونها ، الاستمرارية اكيدة .

من خلال الاثواب الرثة تظهر العيوب الصغيرة ؛
الاردية والبردُ المغرَى تخفي الكل . صفح الخطيئة بالذهب ،
ورمح العدالة القوي ينكسر بدون اذى ؛
إكسها بالخرق قشة القزم تحترقها .
لا احد يسيء ، لا احد - اقول لا احد ، انا ساكون مسؤولا عنهم .
خذ ذلك مني ، يا صديقي ، انا الذي لديه القوة
لاختم فم المتهم . احصل على عيون زجاجية ،
ومثل سياسي وضعيع ، تظاهر
برؤية اشياء انت لاتراها . الآن ، الآن ، الآن ، الآن !

(١٦٤/٦/٤) والابيات التالية)

نسخة (الكوارتو) الاقصر لها معنى جيد وتنطبق عليها موازين الشعر . هل
من الممكن اذن ان شكسبير اضاف «صفح الخطيئة بالذهب» ؟ ذلك قد يبدو غريباً
لانه سيكون إقحاماً في وسط الكلام ، ولماذا يتحتم عليه تحمّل عناء فعل شيء معقد
بهذا النحو؟

كان الاقتراح قبل عشرين سنة على ان شكسبير اضاف «صفح الخطيئة بالذهب»
سيصُرف النظر عنه كشيء محال . ان العمل الجديد حول التنقيح الشكسبييري قد
غير مناخ الرأي ويجبرنا على النظر بجذبة اكبر الى هذا المقطع . اود ان اقارنه بمقطع
آخر في مسرحية اخرى . ناقش دوثر ويلسن قبل مدة طويلة ، ان ابيات الشعر غير
القياسية في كوارتو مسرحية حلم منتصف ليلة صيف تظهر اضافات من قبل
المؤلف ، ايضاً في منتصف الحديث - وهي نظرية صادقة عليها المحققون المتأخرون
والسير والتر گريگك ، الذي استقبل اكثر افكار دوثر ويلسن التحليلية ببرود .

ان اظهاره للتنقيح في بداية الفصل الخامس . كانت مساهمة لامعة هنا في الرابع
والثمانين بيتاً الاولى هناك ثمانية مقاطع باطوال مختلفة ، تقسيم الابيات مشوه فيها .
احذف هذه المقاطع فيبق نص مترابط تماماً . لا بد من الاستنتاج ان هنا لدينا الكتابة
الاصلية ، والتي ألحقت بابيات جديدة أقحمت في الهامش بحيث ان تركيبها الوزني

حُجِبَ .

يشيوس . غريبٌ اكثر من صحيح . قد لا اصدق ابداً
هذه القصص القديمة ، ولا الاعيب الجن هذه ،
للمحبين ، والمجانين عقول مضطربة ،
خيالات مصوّرة تدرك / اكثر
مما يفهمه العقل الهادىء ابداً . / المجنون ،
والمحب ، والشاعر / كلهم مصنوعون من الخيال .
يرى الشخص شياطين اكثر ، مما يتحمله الجحيم الواسع :
ذلك هو الرجل المجنون . المحب ، شديد الاهتياج كذلك تماماً ،
يرى جمال هيلين في جبين غجرية ،
ان عيون الشاعر ، بغضب تام ، متقلبة / تنظر
من السماء الى الارض ، من الارض الى السماء / ومثل
الخيال يعطي شكلاً / اشكال اشياء
غير معروفة : قلم الشاعر / يحولها الى اشكال ،
ويعطي الاشياء / مكاناً محلياً
واسماً . / للخيال القوي حيلٌ كهذه
بحيث انه اذا ما ادرك بعض الفرح ، . .
(حلم منتصف ليلة صيف ٥/١/٢ والابيات التالية
ك ؛ يُعتَقَد بان المقاطع المؤثّرة اقحامات
هامشية في النص : تبيّن الخطوط المائلة
النهايات الصحيحة للابيات) .

وصفت النسخة الاولى « المحبين والمجانين » ، الثانية « المجنون ، والمحب ،
والشاعر » ؛ اقحامان في منتصف الحديث ، مترابطان بنحولي ، يطوران الفكرة
التلويّة لشكسبير حول الشاعر - والتي ، اذا لم نعرف تاريخها النصّي ، قد تؤثر فينا
تماماً ليس مجرد كـ « صحيح وحتمي » ولكن كنقطة وميض خيالية لكل الحديث .
واذا كنا نملك هنا فكرة تلويّة مستوحاة ، كما هو متفقٌ عليها عموماً ، لماذا ليس في
كلام لير « صفح الخطايا بالذهب » ، حيث توجد اسباب اخرى كثيرة متقاربة

• الفكرة التلويّة : afterthought

للاعتقاد بان لير مسرحية منقحة ؟

ان نتائج العمل الجديد حول التنقيح الشكسبيري لمخيفة تقريباً . يجب ان يعاد النظر في الافتراضات التحقيقية التي كانت مقبولة عالمياً . قد تحتاج بعض المقاطع المعجب بها كثيراً في شكسبير الى ان تُطبع ، وتُفهم ، بطرق جديدة ولا اشير الى المسرحيات المعدودة التي تمت مناقشتها لحد الآن - لانه ما ان نرى شكسبير احياناً نَقح وعبث بنصوصه ، يجب علينا ان نعيد فحص كل الاختلافات ذات الجودة العالية في اثاره ونسأل انفسنا فيما اذا لم تكن القراءات المرفوضة الاخرى هي للمؤلف . هذا ينطبق حتى على « الكوارتوهات الرديئة » ، طالما انها تستطيع ان تنقل بسهولة افكاراً تلوئية وجدت طريقها الى نسخة الملحن . عندي وقتٌ لمثالين فقط ، كلاهما فانتان تماماً . الاول من الزوجات السعيدات (١/٢/٢) والاسطر التالية) . نسخة الفوليو هي :

فولستاف - سوف لن اقرضك بنساً واحداً
بيستل - لماذا ، فالعالم هو محارتي ، التي ، بالسيف سافتحتها .
في « الكوارتو الرديء » يصبح هذا
فولستاف - سوف لن اقرضك بنساً واحداً
بيستل - سارجع الكمية في عربة .
هل ذلك افساد المُخْتَزَل ، ام انه الصوت الحقيقي لبيستل ؟
الآتي من هنري الخامس (١٤٨/٢/١) . في الفوليو :
لانك ستقرأ ، ان جدي العظيم
لم يذهب ابداً مع قواته الى فرنسا
ولكن الاسكوت (الاسكوتلنديين) ، في مملكته غير المفروشة ،
جاؤوا يصبون مثل الموج الى شق .

في « الكوارتو الرديء » يصبح هذا
لانك ستقرأ ، ان جدي العظيم ابداً لم
يكشف القناع عن قوته لفرنسا ، ..

انه سطر قصير ، ولكن صورة شعرية موحية بنحو عجيب في مشهد حيث يكشف هنري القناع عن قوته (« تنبت الفراولة تحت القُرَاص ») . فضلاً عن ذلك ، فقد تلاعب شكسبير بالسابقة un (لا) بعدة طرق ذكية وصاغ الدوزينات من الكلمات الجديدة بواسطتها - (unshout the noise — unbuild , unbosom , unclew)

marcius (unsex me here) , (that banish'd) - لذلك فالفكرة الجديدة ان ملكاً يكشف القناع عن جيشه لفرنسا تبدو شكسبيرية فكرةً وتعبيراً للمحققين التقليديين الذين يُقْصُونَ هذه الـ un word النموزجية من نصوصهم - كما يفعل كلهم تقريباً - اقول ، مع هولوفيرنيس ، « انتم عراة (undressed) ، غير مهذبين (unpolished) ، غير متعلمين uneducated ، غير مشدّ بين (unpruned ، غير متمرنين) untrained او بالاحرى - غير مثقفين (unlettered) .

انه لمتع ان تكون قادراً على ان تنهي كلامك بملاحظة ليست حقيرة كلياً . ان المحققين التقليديين يفسحون المجال ببطء لنسل جديد ، كما حاولت ان ابين ، عندما يتأمل الشخص العمل المنجز الآن ، على كلا جانبي الاطلسي ، والتغير الممكن ادراكه في المواقف التحقيقية ، فنحن مُلْزَمُونَ بالاستنتاج اننا قد وصلنا الى مرحلة اكثر اثاره في تاريخ نص شكسبير كون الامر كذلك فعلاً - كونها ليست فقط قناعة محاضر واحد مخبول العقل - بدأت اؤمن بصحته عندما فتحت ملحق تايمز الادبي قبل اسبوعين وقرأت الجمل الاتية في عرض لنسخة أنطوني هاموند من طبعة آين الجديد من ريتشارد الثالث .

تظهر الكوارتو . . مصحّحة بتروّ ، بحيث كان شكسبير ، كما يرى هاموند ، مشتركاً في اخراج مسرحياته ، فكما يقول وبالتأكيد ، هناك « حسب اي تقييم معقول » في هذه النسخة « طبقة تغييرات » تُستمد من شكسبير نفسه . . . ففي قسم حول « ثبات » النص . . . يُظهر هاموند ان النسخ من « الاوراق المسوّدة لديه » لتهيئة النسخة المبيضة . . . فان شكسبير نفسه ، مثل اي مؤلف اخر ، ربما قد اجرى تغييرات ، في مختلف الاحوال والظروف ، فضلاً عن تحسيناتٍ متروّ فيها^(١٧) .

بكلمات زميل متميّز ، مكتوبة في نهاية مقالة لطالب كانت مشتقة بشكل متملق ، « لااستطيع ان اعطي اقل من الفا alpha لكلماتي نفسها » .

ان للعمل الجديد حول « تنقيحات » شكسبير اهمية قصوى لنقّاده ومحقّقيه الادبيين . انه يحملنا الى ابعد بكثير من الآفاق المحدودة لـ « تحلّل شكسبير » ويفتح اراضي نقدية جديدة : ستراتيجمات التنقيح ، النهاية القابلة للتعديل ، طبعات مختلفة جذرياً . نرى الآن أنّ الطبعات العادية (plain — text editions) التقليدية للاعمال الكاملة ستُضَلّ بنحو خطير طلاب (دارسي) الصور الشعرية .

والمفردات لدى شكسبير.. بحذف اختلافات جيّدة مثل (un- provulgate) و (un-
I will not retort the sum in equipage inclineable , unsalted en-
sarpard , Unmas ked his Power for france .

، مع عدم ذكر المئات من

الاختلافات غير المهمّة والتي توضح عادات المؤلف اللغوية - في حين تحتاج طرق
تشكيل النصوص التركيبية لدينا ، وهي التي أصبحت مقدّسة بقرون من النسخ
والجمود التحقيقي الى اهتمام مستعجل جداً . لقد استفاد المحققون والعديد من
الناشرين استفادة كبيرة جداً من طبقات شكسبير ، ولكن هل افادوا النص نفسه ؟
ان نص شكسبير مثل رجل معين ذهب من اورشليم الى جيريكو ، ووقع بين
الللصوص الذين جردوه (سلبوه) وجرحوه ، تاركيه نصف ميت . لحسن الحظ ،
ان سامرياً طيباً قريباً منه - جيل جديد من طلاب (دارسي) النصوص ، بأفكار
جديدة ودهاء كبير . لا يستطيع اي ناقد ادبي ان يتحمل إنكار عملهم ، ليس حتى
اولئك الذين هم رأس الحربة لهذه المهنة والذين لهم حكمة حضور مؤتمر كالتيج /
ونيكارت .

مشاكل نصية ، تأكيدات تحقيقية

مايكل وارين

تظهر في اواخر المقالة التي قال عنها ادموند مالون « ربما افضل تأليف في لغتنا » ، وهي « المقدمة الرائعة » للدكتور جونسون johnson لطبعته عن شكسبير ، هاتان الفقرتان المتالتان^(١) .

ان القسم الاعظم من القراء ، عوضاً عن لومنا لعبور التوافه ، سيعجبون بان عملاً كثيراً كهذا بُذل على مجرد التوافه ، مع اهمية مناقشة كهذه ووقار اسلوب كهذا اجيب عن هؤلاء بثقة بانهم يحكمون على فن لايفهمونه ؛ ولكن لا يستطيع ان الومهم على جهلهم ، ولا يستطيع ان اعدهم بانهم سيصبحون بتعلم النقد ، بصورة عامة ، اكثر فائدة ، او اسعد ، او احكم .

كلما مارست التخمين اكثر ، قلتُ ثقتي به ؛ وبعد ان طبعت بضع مسرحيات ، قررت الا اقحم شيئاً من قراءاتي في النص . لهذا التحذير اهنيء نفسي الان ، لان كل يوم يُزيد شكّي في تصحيحاتي^(٢) .

ان تحذير جونسون الرزين مفيدٌ عندما يتأمل شخص طبيعة النشاطات التي احاطت بتحقيق نصوص مسرحيات شكسبير . انه في فقرته الاولى ، واع تماماً لجمهور قرائه واحتياجات ذلك الجمهور ، ليس له حسٌ مبالغ فيه لاهمية نقد النص فيما يتعلق بافكار كالمنفعة ، والسعادة ، او الحكمة . والا هم في الفقرة الثانية ، يُظهر نفسه مدركاً تماماً لطبيعة انهماكه بالتصحيحات التخمينية ، حذراً من تطفّل مايعترف به كفضوله التأملي على نصوصٍ كان يتمنى معالجة الحالات اللامقنعة

* مايكل جبي وارين الاستاذ المشارك للادب الانكليزي في جامعة كاليفورنيا ، سانتا كروز .

العرضية فيها لفائدة قرائه . قبل ذلك قال « حاولت ان امارس نقداً كهذا [باقياً في منتصف الطريق بين الافتراض المسبق والجبن في التخمين] ، وأينما ظهر مقطع معقد بنحو لا يُحِل ، حاولت ان اكتشف كيف يمكن اعادة المعنى اليه باقل افساد . »^(٣) وعلى الرغم من وفرة الملاحظات التي احتوتها طبعات القرن الثامن عشر ، فالمحققون انتجوا طبعاتهم لجمهور واسع ؛ فهم طمحووا الى جعل شكسبير سهل المنال عامة لكل القراء الاذكياء ، وليس فقط للمتخصصين . كانت طبعة جونسون التي صُممت في ١٧٦٥ للقارئ القياسي ، غير طبيعية في شكوكتيتها حول التصحيح .

لا تظهر الان مجلدات لشكسبير اقل عما كانت تظهر قبل مائتي سنة ، على الرغم من - وبشكل مدهش - ان كمية الملاحظات قد قلّت في العديد منها . ولكن ، على الاقل مع تيسر خمس طبعات مجمعة ومزوّدة بملاحظات وعلى الاقل طبعة اخرى في طور الانتاج ، مع سلسلة ينكوين وسلسلة آردن الجديديتين القريبتين من الاكتمال ، مع سلسلة جديدة لمسرحيات منفردة موعودة من مطابع جامعتي اوكسفورد وكامبرج ، فالعالم العلمي (scholarly world) لا ولن يفتقر الى تجهيز النصوص ، والقراءات ، والتصحيحات والملاحظات . ولكن هدي ان استفسر عن هذا الافتقار في الثروات ، وان افكر في مناحي طبيعة طبعاتنا الحديثة ، وان اقترح ، في فترة زمنية حيث تنهض باعباء القارئ العادي والطالب (الدارس) بنحو جيّد ، كيف ان احتياجات العلماء غير مستجابة - احتياجات ، ارى العديد من العلماء غير مدرّكين لها .

اود ان ابدأ بمقطعين من مادة شبه بيبليو غرافية من مصدر معلومات سريع الزوال قلّمًا اخذ بنظر الاعتبار من قبل مُرتبي بيبليوغرافيات شكسبير غلافان ورقيان لكتابين مجلّدين من القرن العشرين . يعود كلاهما الى فترة ثلاثين السنة الماضية حينما كانت طبعاتنا المحقّقة والمزوّدة بملاحظات بشكل مُتقن غير ميسورة للطلاب (للدارسين) والعلماء . على ظهر الغلاف الورقي لنسخة جون إف دانبي من مذهب شكسبير حول الطبيعة (لندن ١٩٤٩) ، والتي اشتريتها في ١٩٥٧ ، تطبع دار فيبر وفيبر للنشر الاعلان الآتي لسلسلة طبعاتها طبق الاصل من الفوليو الاول (١٢ شلن ، ٦ بنسات لكل واحدة منها) :

كانت النزعة الكلية للنقد الشكسيري المتأخر
عبارة عن تأكيد أهمية النصوص الاصلية ، التي
تُقرأ الان بكونها قد طُبعت من مخطوطات دار
المسرح ، غالباً بخط شكسبير ، بحيث أنَّ
لارشاداتها المسرحية ، وترتيب الابيات ، والتهجئة ،
والتنقيط - وحتى الاخطاء المطبعية - أهمية . بقصد
جعل هذه النسخ الاصلية ميسورة لجمهور واسع ،
وخاصة لطلاب الجامعات وتلاميذ المدارس العليا ،
فقد اصدرنا ، بسعرمعقول وبمجلدات منفردة ، سلسلة
من النصوص طبق الاصل من الفوليو الاول . النص
طبق الاصل في كل مجلد متبوع بقائمة « القراءات
الحديثة » المتكوّنة من التصحيحات المقبولة الآن
عامّة من قبل علماء (باحثي) شكسبير .
تظهر في الحاشية الداخلية للغلاف الورقي لنسخة دبلو دليو غريغك عن
نسخة طبق الاصل من الكوارتو المسماة هاملت الكوارتو الاول ، ١٦٠٣ (لندن
١٩٥١) الافادة الآتية :

يعلم معظم قراء شكسبير بالطبيعة غير المُقنعة لنصوص
مسرحياته كما قُدّمت في الطبعات الحالية ، ويعلم كل
طالب جاد راغب في اكتشاف ما يعنيه شكسبير في مقطع
معين (وليس ما يعتقد محققه انه يعنيه) يعلم أن
عليه الاشارة غالباً الى مادعاه ماكرو النص
« الحقيقي » الاقدم . وهذا يعني بالنسبة للعديد من المسرحيات نص
طبعة الكوارتو المطبوعة اثناء فترة حياة شكسبير . ولكن نسخ
الكوارتوهات نادرة
وهي اشياء قيّمة تُستعمل للرجوع اليها فقط في القليل
من المكتبات الوطنية . هذه الطبعات
المستنسخة من الاصل المَعْدّة لجمعية شكسبير من قبل السير
والتر كريك ، مطابقة للاصل للحد الذي تستطيع به
عملية اعادة الانتاج الاكثر دقة ان تفعلها ، وانها

تضع الكوارتوهات في متناول كل مكتبة وكل بيت .

في كلا هذين التعريفين بالكتاب هناك تفاؤل كبير حول قيمة امكانية الحصول على نسخ طبق الاصل للطبعات الاصلية ، وحول الاهتمام الواسع الذي يمكن اثارته بواسطتها ، وحول الاشخاص الذين سيكونون مهتمين بها : تعريف فيبر بالكتاب يرى النسخ الاسلمية « ميسورة لجمهور عريض ، وخاصة لطلاب الجامعات وتلاميذ المدارس العليا ، ويرى تعريف اوكسفورد بالكتاب انها موجودة » في متناول كل مكتبة وكل بيت « قاد ثلاثون سنة من التخصص العلمي الفني منذ ان طبعت هذه التعاريف الى اهتمام اعظم بين المتخصصين في الارشادات المسرحية ، ترتيب الابيات ، والتهجئة ، والتنقيط ، والاخطاء المطبعية للنصوص المبكرة . ومع ذلك ، فان تفاؤل فترة مابعد الحرب لم يُبق عليه بصورة عامة ؛ فبينما ازدادت المصادر فان استخدامها من قبل النقاد لم يزد . لم تصبح نسخة نورتن طبق الاصل من الكوارتو الاول وسيلة رئيسة لفهم جديد لشكسبير في الجامعات عموماً ، وانما بالاحرى كتاب طاولة القهوة لاستاذ الانكليزية^(١) ويستخدمها قليل من العلماء ، بعد اربع عشرة سنة من التيسر ، اساساً لدراسة مسرحيات مثل مكبث او العاصفة ، وهي التي توفر النص الموثوق الوحيد لهذه المسرحيات . بدلاً عن ذلك ، لاتزال الاستشهادات في الكتب والمقالات العلمية تشير بانتظام الى طبعات حديثة معقّدة .

قد يكون شكسبير غير اعتيادي بين المؤلفين الرئيسيين في كون اعماله لاتملك طبعة دقيقة وفي الحقيقة ، حتى ولا طبعة نقدية ذاتية الوصف لحد الان . ميّز فريدسن باورز في محاضرة القاها في ١٩٦٨ بين النصوص « العملية » الميسورة للناس في المدارس والكليات وبين سلسلة شكسبير اوكسفورد الجديد والتي تصوّرها انذاك منجزّة « التأسيس النهائي » للنص « الدقيق » لشكسبير^(٢) ولكن ذلك المشروع قد ترك منذ ذلك الوقت ، وسلسلة شكسبير اوكسفورد الحالية لاتدعى انها تامة . فضلاً عن ذلك ، ثمة اتفاق عام على ان المشاكل النصية في شكسبير تباع درجة من التعقيد بحيث لا يمكن تثبيت اي نص ينال الموافقة العامة التي تكون « الدقة » . في الوقت نفسه ، فان مجلّدات سلسلة آردن الجديد مثلاً تُعدّ انجازاً غير اعتيادي كنصوص للقراءة والدراسة . تمارس مجلّدات كهذه سلطة استثنائية ، بحيث ان كل مجلد جديد هو حدث مهم . يرجع الممثلون والمخرجون اليها ، كما يفعل الطلاب . والمدرسون والعلماء . وبينهما هي غير مقدّمة « كنصوص نقدية » بل بالاحرى

« كطبعات علمية » ، فيستعملها العلماء اساساً لتفسيراتهم لشكبير ، مستشهدين بها بشجاعة وبثقة ، اذا لم يكونوا متعهدين بطبعة بيتر الكسندر او شكبير ريفرسايد او اية طبعة نموذجية (قياسية) اخرى . ولكن نجاح آردن الجديد وبصورة خاصة نجاح الريفرسايد ، على الرغم من كونه جيداً كنوع ، يُظهر ان الكثير جداً من العلماء والنقاد الذين يكتبون عن شكبير يتصرفون بنحو سلبي إزاء طبعات المسرحيات ، راضين بصورة غير نقدية نسبياً عما تقدمه هذه الكتب « كمسرحية × اشكبير » . فحينما رأى كتاب الاغلفة الورقية في الخمسينات احتمال وجود جمهور حيوي ومستجيب لنسخهم الطبق الاصل نرى الآن سوقاً مُغرَقاً بالطبعات التي تُرضي العالم ذا الفضول النصي المحدود ، واللامضطر لاختذ المادة النصية بنظر الاعتبار ، والذي يستطيع بهذا الشكل ابقاء ذهنه غير مشغول للنقد التفسيري .

لا اود ان اقلل من اهمية النقد التفسيري . ولكني ارى في الجامعة الامريكية تباعداً بين ناقد شكبير وبين ناقد نصوص شكبير . بديء بهذا التباعد وبصورة واضحة من قبل الاول ، ولكنه حُرِّص من قبل الاخير ، منذ ان طُوِّرت الطبعات التي يحسبها ناقد النصوص قوَّة وسلطة ، بنحو مؤكد تقريباً اكثر مما يدَّعيها محققوها المتواضعون نوعاً ما . تجسَّد ، بصورة خاصة ، هذه الطبعات تغييرات واضافات ، افعال اختيارات ، والتي تعبر دون اعتراض إلا من المراجعين (وهم عادةً محققون آخرون) والتي تؤثر في العقول الأقل خبرةً ؛ ان الطبعات تدعى لنفسها مجرد كونها درجة من النهائية ان لم تكن الدقة ، تقف الطبعات بين الطالب او العالم وبين الاصول الغربية التي تنشأ منها وتقدِّم نفسها على انها الشيء المطلوب نفسه .

انا مهتمٌ هنا بدور المحقق مفسِّراً وبالشكل الفعلي الذي يتخذه تفسيره . اعداد طبعة هو اعداد كتاب ؛ اعداد طبعة لمسرحية شكبيريية هو تجديد نص ، وفي حالات عديدة خلق المسرحية من جديد . حتى محقق شكبير الاكثر اقتصاداً هو مغير . ان لنشاط تحقيقي كهذا اثاره خاصة فيما يتعلق بالنصوص المسرحية ، لان السعي وراء الوضوح يؤدي الى مشاكل خاصة ؛ كون الاحتمال المسرحي متنوعاً ، فان تأسيس نص قد يتضمن تحديد احتمالات النص الاصيل كمخطوطة مسرحية . اود ان اركز على مشكلة التأكد هذه ، آخذاً النشاط التحقيقي بنظر الاعتبار بصورة اولية بالنسبة الى علاقته بالقرارات التي يمكن عَدُّها صفةً مميزة في الطبعات « العلمية » او « النقدية » .

يدرك النقاد المحدثون ، مثل جونسن ، التزاماً بجعل النص مفهوماً

لقرائهم ، وفي حالة الدراما الشكسبيرية ، بتوزيعها الرقعي للارشادات المسرحية ، فهم غالباً يدركون دورهم كمفسرين للنشاط المسرحي للقرّاء ، على الرغم من كونه بطريقة متقطعة نوعاً ما . فمثلاً في مشهد المحاكمة في الملك لير المؤثر عادة ك ١٧/٦ - ٥٦ . وهو سياق موجود في الكوارتو فقط ، يجمع لير هيئة محكمة لامتحان غونزبيل وريغن في خياله . الحديث الذي يعبر به عن هذا هو كالآتي^(١) :

سأرى محاكمتهم أولاً ، آتٍ بدليلهم ، انت يارجل
العدالة المسلوب خذ مكانك ، انت يارفيقه المنصف ،
اجلس بقربه ، انت من الهيئة ، اجلس انت ايضاً

(ج ٤ ؛ ٣/٦/٣٥ - ٣٩)

يدوان النص يقتضي ان يخاطب لير شخصيات معينة . انه عادة المحققين بدءاً بكابيل ان يبينوا الاشخاص الذين يخاطبهم ، ويجعل التوزيع الاعتيادي لير ان يخاطب اذكّار اولاً (« انت يارجل العدالة المسلوب ») ، ثم المهرج (انت يارفيقه المنصف) ، وكنت اخيراً (« انت من الهيئة اجلس انت ايضاً ») . ولكن هذه التحديدات او التوجيهات ، وهي محتملة جداً ، ليست غير قابلة للاعتراض . انه لمن الممكن ، على الرغم من التغير في الرقم في الضمير ، ان السياق « انت يارفيقه المنصف ، اجلس بقربه ، انت من الهيئة ، اجلس انت ايضاً » لهو وحدة واحدة وانه موجه الى المهرج وحده ، معتبراً كنت بذلك ، ليس مجرد مشاهد للحدث ، بل شخصاً حتى غير مدعو للاشتراك فيه . تلك هي قراءة افضلها^(٢) . ولكن تبين لي زميلتي اودري ستانلي وجود تفسيرات اخرى محتملة في التمثيل ، بضمنها تفسير لا يخاطب فيه لير اي شخص ابداً طالما هو منهمك في الوهم ؛ ومع ذلك فانه سيخطيء « كرسياً مشتركاً » على انه كُونزبيل ، وبعد ذلك يخلط غالباً في المسرحية في كلا النصين ، بين الحقيقي والخيالي . ان المقطع الذي نحن بصده لهو مقطع حيث تكون التفسيرات المتناوبة ممكنة . مع وجود هذا الاحتمال ، يجب على المحققين ألاّ يُقحموا انفسهم على نص المسرحية بثقة مشكوك فيها ، ولكن يجب ان يقدموا دليلاً (اذا كان يجب عليهم ذلك) في مكان آخر للمخرجين ، والممثلين ، والقرّاء .

يحدث مثال مشابه لهذا في بداية المسرحية ؛ كالمثال الاول ، اصبح هذا الاقتحام (التطفل) جزءاً من النص المعتمد للملك لير ، وجزءاً من الوعي الذي

نستحضره لدراسة الملك لير . عندما يدخل لير لأول مرة ، يُعلم غلاوسستر ان يجلب فرانس وبراندي ، ويحييه غلاوسستر بـ « إما » (I shall , my Leige) (سأفعل ، سيدي) او (I shall , my Lord) (TLN40 ; BIV ; ٣٥/٣/١) حسب النص المتبع . يعطي الفوليوبعد ذلك ارشاداً « خروج Exit » ؛ الكوارتو ، بشكل مميّز ، لايقول شيئاً . ولكن ، جزءاً من التقليد التحقيقي منذ كايبيل هو اضافة بعض التنوع على كلمات ارشاد الفوليوب « غلاوسستر [مع ادموند] » . جرت العادة على الافتراض بانه عند خروج غلاوسستر ، يغادر ادموند ايضاً . ولكن لاتوجد ضرورة لهذه الحركة ولا تبرير غير قابل للرد استطيع تصوره . على الرغم من أنّ ادموند قد يفتقر الى المنصب في المحكمة ، فليس عليه ان يتعقب خطوات غلاوسستر . بالطبع ، يمكن ان يكون الارشاد المسرحي « خروج » غير دقيق في العدد - في سطر تالٍ في الفوليوب (TLN 1227 ؛ ١٥١/٢/٢) ، مثلاً ، يظهر الارشاد المسرحي بجانب كلام من قبل كورنوبول ويبيّن خروج كورنوبول ، ولكن ما كان كلاًوسستر ليقول اسطره التالية لكنت اذا لم يكن ريكن قد ترك خشبة المسرح ايضاً . ولكن الاشارة لخروج ادموند هنا هي فعل افتراض تحقيقي يحدّد فهم القارئ . ان اعتراضي ليس بمجرد اعتراض مبدئي ، رغبة في النص بغموضه الاصلي . بالاحرى ، يمكن ان تكون تجربة ادموند لسوء معاملة لير البنات - شيء لايشاهده كلاًوسستر - ناحية مهمة لتجسيد ممثل لشخصية ادموند ، وبصورة خاصة ، يمكنها ان تشوّه لفُسّر فهم سلوك ادموند في المشهد الثاني . اذا بقي ايّ من النصين غير معدّلٍ ، فان ادموند يستطيع ان يرى مايحدث في المحكمة حيث قضى والده فيها حياته وحيث يأمل هو ان يجد عملاً .

مثال ثالث من الملك لير . عندما يهدّد لير كنت في الفصل الاول ويقول الباني وكورنوبول (في الفوليوب) « سيدي العزيز ، تدّرّع بالصبر » TLN 176 ؛ ١٦٢/١/١) ، فان اكثر النصوص تطبع بعضاً من الارشاد المسرحي « واضعاً يده على سيفه » قبل تحدّي كنت « اقتل طبيبك » . يبدأ هذا الارشاد المسرحي مع رو في ١٧٠٩ ، ومُسْتَخْرَجاً ثانيةً بصورة غير نقدية بعد اكثر من قرنين ونصف ، يؤثر في القراء ، وربما حتى في الممثلين والمخرجين حينما تكون الایماءات البديلة ممكنة ، وحتى (بشكل يمكن تصوّره) اذا لم تكن هناك اية ايماءة على الاطلاق^(٨) .

كل هذه الاقحامات (التطفلات) نماذج من التحفيز التحقيقي ، قطعاً من التعليق او التفسير التي الصقت نفسها بالنص واصبحت تشكّل قشرة على صخرة

النص الأصلي^(١) . ولكن ، الحقيقة الملفتة للنظر حول ارشادات مسرحية مثل هذا هي ليست استمرارها مثلما هي استثنائيتها الملفتة للنظر - هناك العديد من الاماكن الاخرى التي يمكن وعلى حدّ سواء تفسيرها بنحو خاطيء . . لقد انتظرت طويلاً المحقق الذي سيعطيني توضيحاً تاماً عن النشاطات المحيطة بالجملة « ارجوك ان تحلّ هذا الزر ، شكراً سيدي » (1 . 4 , TLN 3281 : ٣/٥ / ٣١٠) ؛ مَنْ يُطَلَّب منه ان يحلّ اي زر وهل هو فعلاً يحله ؟ هل هناك زر ؟ هل هناك « سيد » ؟ ولكن لحسن الحظ ان هذا المقطع لم يفسّر بنحو خاطيء ابداً . بشكل متشابه ، تتضمن نسخة آردن الجديد من مسرحية كما تحبها وبذكاء في تعليقها على قول جاكوس « دوكديم ، . . . تعويذة اغريقية ، دعوة المجانين الى حلقة واحدة TLN (945 — 940 ؛ ٢/٥/٤٥ - ٦٠) ، تتضمن هذا القول في التمثيل المسرحي ان الناس الذين يتحدث اليهم غالباً ما يتجمعون حوله ، مسحورين بتصرفه الغامض والعجيب ، فقط ليتفرّقوا بانزعاج حالما يدركون انهم فعلاً قد سُحبوا الى دائرة ، وبهذا ، على شكل مزاح ملعب ، اثبت كونهم مغفلين .^(٢) .

ولكني لم أر ابداً التفسير المعقول مُضمّناً في متن النص ولا اتّمنّى ذلك . واضح انه لا توجد معايير ثابتة للتدخل التحقيقي للارشادات التفسيرية كهذه في اكثر الطبعات ، وان غياب الاساس المنطقي يعكس غياب نقد نظامي له طبيعة ونوعية القرارات المتخذة .

كانت كل الامثلة من الملك لير بسيطة وهي من النوع الذي يمكن ادخاله ، يؤد المرء ان يعتقد ، فقط في نصّ مُعدّ لجمهور من القراء العاديين ؛ ولكن ، تظهر كلها في نصوص آردن الجديد وريشر سايد . في حين انه لا يتحدث تطفلات (اقحامات) تحقيقية كهذه في نسخ محقّقة نقدياً ، وبخاصة تلك التي حُقِّقَتْ بتحفظ ، فان امثلي الآتية قد تقدم قضايا ذات اهمية لمحقق النص « النقدي » تماماً كما تفعل لمحقق النصوص « العلمية » او « العملية » .

يتضمن المشهد الافتتاحي لكريولانس حشداً يُعرّف اثنان منهم كمتكلمين ، المواطنين الاول والثاني ، فالحشد بصورة خاصة يستجيب كـ « كل » ، بالطريقة الشكسبيرية المتميّزة ، كونه معطياً كلمات منفردة وعبارات قصيرة للتكلم بها ، ولكن ايضاً اسطر مثل « ضده اولاً : انه كلب للعامة بعينه » (30 — 29 TLN : ١/١/٢٨ - ٢٩) و « لا ، ولكن لا تتكلم بخبث » (36 TLN : ١/١/٣٥) . تمثل احاديث كهذه مشاكل للمحقق . ولكن دراسة اي أي جي هونيگمن الاخيرة

طبيعة ومرتبة احاديث المجموعة تبين كيف انها كانت مُصمَّمة محتملاً للتوزيع فوق خشبة المسرح ضمن المجموعة^(١١) . ولكن لم تُقَصِّر المشاكل المفهومة لهذا السياق على احاديث المجموعة فقط . ان المواطن الاول عدائي بنحو واضح في البداية ، والثاني بالمقارنة منضبط نوعاً ما . ولكن عند دخول مينينوس اكرّبا الذي يقول عنه المواطن الاول انه « واحدٌ أحبّ الناس دائماً » (54 — TLN 53 : ٥١/١/١ - ٥٢) ، والذي يجيب عنه الاول بقوله « انه شخص نزيه بما فيه الكفاية ، هلاً كان الآخرون كذلك » (55 TLN : ٥٢/١/١ - ٥٣) ، يبقى المواطن الاول العدائي صامتاً ، ويتكلم المواطن الثاني ليتحدّى مينينوس ويدافع عن قضية المواطنين ضد الارستقراطية .

اجري تعديلان بنحو معتاد من قبل المحققين . ان الحديشين الطويلين بعض الشيء من قبل « الكل » واللذين اقتبستهما عادةً مخصصان بنحو خاص ، ولكن ليس كما قد يوحي عمل هونيگمن ، لاصواتٍ منفصلة في الحشد ؛ ان الكلام المعادي (« ضده اولاً : انه كلبٌ للعامة بعينه ») مخصصٌ عادةً للمواطن الاول ، والآخر (« لا ، ولكن لاتكلم بخبث ») للمواطن الثاني الاسترضائي . بشكل واضح ، ايّ من اعدادات التخصيص ليست ضرورية ؛ اذا كان « الكل » يتكلم باصوات عديدة ، فانه قد يميز التنوع في داخله . اذا تُركت الاحاديث كما في الفوليو ، فانها تمثل وحدة وشقاق الشعور داخل الحشد السريع التأثير ، وحساسية الحشد تجاه متكلميهِ . ومع ذلك ، فان التغيير التقليدي الثاني رئيس وحاسم ، بل ارى ، مُشكّل بصورة حقيقية . ان الصمت المفاجيء للمواطن الاول لمروّع ، وقوة التذمّر الجديدة لدى الثاني ، الذي يصبح هو الناطق باسم المجموعة ، مذهل . بيرر فيليب بروكنيك في نسخته من طبعة آردن الجديد تبين تصحيح كايل كالآتي :

لحد هذه النقطة فان سبعةً من المساهمات الثماني للمواطن الاول في الحوار (في الفوليو) كانت معادية للسلطة ولماريتوس ، في حين ان تدخلات المواطن الثاني الاربعة كانت مؤيدة او تحذيرية . يتطلب ثبات الشخصية الظاهري أن تُقدّم التبادلات الكلامية الخطيرة او اليقظة مع مينينوس في بقية المشهد من قبل قائد المواطنين^(١٢) .

ولكن ، نظرة بروكنيك مبنية على معنى خاص للسلوك المسرحي . سوف لا اتحدّث ضد فكرة ثبات الشخصية ، ولكني اقترح ان نظرة اوسع عن سلوك الرعاع يمكن التفكير فيها . يمكنني ان افكر في تمثيل يظهر فيه حشدٌ يُهزُّ بسهولة بأخر تعبير ؛

ويمكنني ان افكر ايضاً في مواطن اول نشيط صحاب الذي يصبح صامتاً على الفور امام شخص من السلطة ، وفي مواطن ثانٍ ، الذي ، باحثاً عن تحفظات ضمن مجموعة بقدر تعلق الامر بالشخصيات ، يصبح قائداً نشيطاً ازاء شخص من السلطة يومه بالثقة . ان الاغراء بالشجاعة امام السلطة هو ظاهرة مألوفة بدرجة كافية ، كما هو مثير المتاعب الصموت . يناقش بروكنبك في هذا المجال التمييز المعمول من قبل چارلس نايت :

يُبقى نايت على تخصيص الفوليوي للدوار بالتعليق ،

« المواطن الاول كاره الرجال العموميين - الثاني ،

المقياس العمومي ؛ ان الاول ليقتل كريولانس

وان الثاني ليلغي القوانين المتعلقة بالحنطة والربا » ؛

وهو يضيف ان « المتشاجرين الضعاف » لم يكن بمقدورهم

المناقشة مع منينيوس بهذه الجودة . مع ذلك ، المواطن

الاول ليس بدون ذكاء ، وأنه لصعبُ تصوّره مستمعاً

صامتاً لمنينيوس والمواطن الثاني . (١٣) .

ليست هذه مسألة سهلة ولست مُقتنعاً دائماً بحجج نايت وبحججي . وعلى الرغم من ذلك ، أو من بان المشهد كما نُشِر في الفوليوي يستحق على الاقل التمرين ان لم يكن التمثيل . مع ذلك ، فان مائتي سنة من التقليد التفسيري القوي مُجسّدة في النصوص المحقّقة تقف في الطريق . لا ارى اية مجموعة من التصحيحات ضرورية . في مسرحية برعاع متغير كهذا وبمدافعين عن الشعب بارعين ولكن متقلّبين كهؤلاء فان الضلال في سلوك الحشد الداخِل ليس علامة نقص في النص . يهيمن اخيراً ، مثالان صغيران جداً على انتباه المحققين . يقترح الدوق في بداية الفصل الخامس من صاع بصاع شبك الايادي مع انجيلو ، ولكن جملة في

الفوليو غير واضحة : « اعطِ نحن يدك » (TLN2361 : ١٣/١/٥) . يقترح المحققون تصحيحات على أساس الافتراضات بخصوص الخطأ الطبعي وخط اليد ؛ هناك حجة لعبارة « اعطِ نحن يدك » كما لعبارة « اعطني يدك »^(١٦) الاكثر وضوحاً والمقبولة بنحو واسع . المسألة غير قابلة للحل ، ويحتاج العالم (والمثل) الى ان يُترك حلّها حسب قناعته ، وليس ان يعطي تفضيلاً مؤسساً من قبل الآخرين . هذا صحيح ايضاً لمقاطع حيث النص مفهوم بوضوح بطريقتين مختلفتين ؛ لحسن الحظ إن النسخ المحققة لتميل الى الاحتفاظ بتعقيد النسخة الاصلية ، ولكن المحققين المجددين مضطرون الى الاختيار . مثلاً ، في الفصل الثاني من العاصفة نرى محادثة يجب ان تحير اي قارئ :

غونزالو : تونس هذا ، سيدي ، كان كارثيج .

ادريان : كارثيج ؟

غونزالو : اؤكد لك كارثيج .

انطونيو : ان كلمته اكثر [فعالية] من القيثارة المعجزة .

سيباستيان : لقد بنى الجدار ، والبيوت ايضاً .

انطونيو : اية مسألة مستحيلة سيجعلها تبدو سهلة بعد ذلك ؟

سيباستيان : ارى انه سيجمل جزيره في جيبه الى البيت ويعطيها الى

ابنه على انها تفاحة .

انطونيو : وزارعاً بذورها في البحر ، سيولد جُزراً اكثر

غونزالو : أنا .

انطونيو : كل شيء في اوانه .

غونزالو : سيدي ، كنا نقول ان اثوابنا تبدو

(67 — 757 : TLN : ١٣/١/٥ : ٨٤ - ٩٧)

تفسر طبعات آردن الجديد وريفرسايد ، بين العديد ، « ا » (أنا) على انها

(AY) (نعم) ؛ تتبع كلتاهما كيتريج في تقديم شرح مقبول (اقتبس من ريفرسايد

ص ١٦١٩) : « محتمل اعادة تأكيد هوية المدينتين . يجيب انطونيو بتعبير ساخر

للاستحسان . « ولكن على الرغم من كون ذلك معقولاً فانه ، بوجوده ، وبفعل

التحديث ، يحجب تفسيراً مقبولاً على حد سواء — بأن غونزالو يبدأ بالتكلم بضمير

الشخص الاول ويُقاطع بخشونه من قبل انطونيو ، لان في الفوليو ليس غير اعتيادي

كون الاحاديث المقاطعة منقطعة بنقطة^(١٧) تدخل المحقق في هذه الطبعات (وفي

العديد غيرها) ، وبفعل اختيار قد حدّد التفسيرات المحتملة لكلمة ما ولحدث مسرحي ما . لقد عزل المحقق المُفسّر من المصدر المُشكل بقرار غير ممكن تجنّبه في نص محدث .

اني اؤمن بان التأكيد التحقيقي عن طريق تصحيح او تعديل آخر يبذل موقف السائل المتمكن ، وهو ما يجب ان يكونه المُفسّر . انه لفخر لطبعة ريفر سايد بانها عادة تؤشر تصحيحاتها بمعقّفات (على الرغم من انها لاتؤشر (AY) كذلك ، طالما انها تعدّه تفسيراً للتهجئة وليس تصحيحاً) . ولكن اكثر الطبعات لاتفعل ذلك ، مقلّلة بذلك من الميل نحو التأمل . تعطي طبعة آردن الجديد المعلومات في الجهاز وتودّ بملاحظات ، بضمنها اصل هذه القراءة مع رو في ١٧٠٩ . إلا أن اية ملاحظة لاتفوق نهائية تأكيد النص نفسها ، ولايستطيع اي نص ان ينكر ابداً انه يدّعي القبول .

قد اكون فقط باعثاً اشباحاً بين نقاد النصوص ، مقدماً اوهام مشاكل ، طالما ان علماء النصوص ميّالون الى قراءة الجهاز بقدر النص . ولكن ، في تجريبي ، ان علماء النصوص قليلون في اقسام الادب الانكليزي الامريكية وربما يصبحون اقل نسبياً ؛ يتحدث علماء النصوص الى علماء النصوص في حين يتبنّى المفسرون النص بثقة . تظهر مدارس الادب مهتمة أقل فاقل بمشاكل التخصص العلمي ، ومنهمكة في النقد اكثر فاكثر . أنا نفسي طوّرت ما حصلت عليه من معرفة في الدراسات العليا من خلال الدراسة الفردية اكثر من الكورسات المفروضة ، وفيما بعد تحوّلت الى دراسة اكثر من خلال تنمية عدم قناعة بتنقيط نصوص شكسبير . لقد افادت التجربة بان اجد نفسي متدخلأ في التقليد التحقيقي لشكسبير ، متسائلاً عن اساس نشاطاته المعتادة . يبدو لي ان ذلك التقليد لم يعد مفيداً كما كان ذات مرة . تبدو لي الطبقات العديدة الحالية غالباً غير مقنعة اساساً للعمل العلمي ؛ فحتى الطبعة المنقحة المحافظة ستكون لها تحديدات خطيرة . سيميل كلا نوعي النص في مراحل حاسمة الى تحديد المناقشة اكثر من تسهيلها . باتحاد مع ما افهمه كانحطاط في الوعي النصّي : فان فرط الطبقات الحالية يبدو لي مكالاً لتأثير سلبي في الاستعلام .

لاتعطي اعادة طبع النسخة الاصلية حلاً مقنعاً للمشكلة ايضاً . ناقش جي إم اليس ، ودي جي مووات ، واج إس روبرتسن في ١٩٦٦ ان وظيفة المحقّق يجب ان تكون « تزويد العلماء بنسخ ديبلوماسية لنسخ مختلفة من اي نص في شكل ملائم وقابل للقراءة . ستكون انذاك للنقاد المحترفين وسيلة الحصول على معلوماتهم وقد

يفسّرون اي او كل النسخ في محاولة لزيادة فهم الادب » .^(١٧) في طبعة كهذه لنص من شكسبير ، فان ملامح نصيه مهمة «لائمة للنشاط التفسيري ستكون ايضاً مفقودة : سيتوجب تطابق الحروف المشكوك فيها ؛ سيغير نظام المباعدة ؛ سيخفي ملء الاسطر ؛ ستخفي تعديلات طول الابيات في الشعر او قلبه الى النثر الناتج عن الأهمال غير المقنع للنسخة ، وستحجب الاحرف المزوجة المتميزة وخصوصيات التهجئة التي هي مجرد نتائج لمقتضيات حروف الطبع»^(١٨) .

ان الحاجة الحقيقية للعلماء ، في غياب الوسيلة السهلة للوصول الى النسخ الاصلية ، لهي في مجال الوصول الى نسخ طبق الاصل من النسخ الاصلية . لايزال فوليو هينمن في الطبع ، عدا القليل من الكوارتوهات المنفردة ؛ على الرغم من ان ذلك النقص سيعالج قريباً بطبع مجلد كوارتوهات هانتينگتن ، فان سعر تلك المجموعة ولسوء الحظ قد يضعها بعيداً عن منال المشتريين المنفردين^(١٩) .

- ٣ -

اود ان اقترح صيغة جديدة للدراسة العملية لمسرحيات منفردة ، ومن المحتمل حتى لتدريس مسرحيات شكسبير ، والتي ستتضمن مقابلة مع النسخ الاولى مُستَنسخة فوتوغرافياً بتشوشاتها وافساداتها الاصلية ، غير مُبهمة بتدخلات التعقيد المتأخر . ازاء الاثبات الوثائقي ، سيلتقي العالم وربما الطالب بالنص او النصوص الوجودية للمسرحية ويرى ماذا يمثل كل منها - تظاهرة منفردة مسمّاة باسم خاص ، مُنتجة تحت ظروف اقتصادية وتاريخية معينة لهدف خاص تحقّقه لدرجة كبيرة او قليلة ، ربما ليست النسخة « الاصلية » للمؤلف ، ولكن ماتركه لنا^(٢٠) . يجب ان يصبح النص او النصوص الاولى (المبكرة) مادة مطبوعة ، المركز الاساس للدراسة . يختص كل علم اضافي بالتعليق ، ليس موزعاً كما هو الحال ، على النص نفسه ، والجهاز ، والملاحظات . ويمكن بذلك ان يُقلّل فصل الحكم على النص من النقد التفسيري .

ان نوع الكتاب الذي اقترحه سيكون بصورة خاصة مفيداً وملائماً لسياق الاهتمام المتزايد بالتنقيح الشكسبييري للمسرحيات^(٢١) . في مؤسساتٍ حيث توجد مسرحية ما بنصوص متعدّدة ، ثمة حاجة الى تقديم يلائم المعلومات . يمكنني ان افكر في كتاب عن هاملت ، مثلاً ، يحتوي على نسخ مُنتجة من نصوص الكوارتوهات الاول والثاني ومن الفوليو . انها ليست راديكالية ، فالعلم الحالي يحث

على اعادة تقييم « الكوارتوهات الرديئة » ، والحديث عن التنقيح في هاملت هو في الجو . على اية حال ، فان جمعية شكسبير الجديدة نشرت نصوصاً متماثلة من الكوارتوهين الاول والثاني من روميو وجوليت في ١٨٧٤ ، ونشرت جمعية شكسبير النيويوركية نصوصاً متماثلة من الملك لير في ١٨٩٠ ، وطبع ويلهلم فيتور نصوصاً متماثلة من هاملت في ١٨٩١ ومن الملك لير في ١٨٩٢^(١١) . (ما هو جيد بدرجة كافية لووردزورث يجب ان يكون جيداً بدرجة كافية لشكسبير .) . في حالات كهذه حيث تصبح علاقة التفسير البليوغرافي بالتفسير النقدي مُدركة كعلاقة حاسمة ، في الحقيقة يمكن تجنبها فقط بمخاطرة كبيرة ، سوف لا يكون هناك بُدٌ ، قريباً ، من الحاجة الى صيغة جديدة تمكن تقديم مناقشة نقدية ، وكنتيجة ، تبنى دراسة ملائمة . وسيكون بالضرورة ان تظهر تلك المناقشة بكل تعقدها كتعليق منزول ، من الافضل في مجلد منزول ، ثانوي بوضوح بالنسبة الى هدف الدراسة ، على ألا يمس هويته ، مدّعياً بذلك ادعاءات سابقة لموقع المحقق ومغرضاً القاريء^(١٢) . ليست لدي اعتراضات على نصّ محقق كمرحلة اخيرة من تعليق ، نوعٌ من هاملت ١٩٨٢ ، كهامش اخير للتأمل .

ارى باختصار ، ان الوقت ملائم لاعادة تصميم اسلوبنا لاجراج نصوص شكسبير للدراسة . يجب ان يُعالج اهمال الفكرة النصية اينما اوجت المناقشات حول النصوص الرئيسة بتعددية في النصوص . يتطلب العمل الجاد من قبل العلماء هذا النوع من المنهج والتجهيزات . نحتاج الى كتب تفيد في ايقاف اهمال العلم النصي . اعرف في الوقت الحاضر كتاباً واحداً فقط يبدأ بعرض ما هو ضروري للقاريء ، وهو سونيات شكسبير لستيفن بوث ، وفيه صفحات من كوارتو ١٦٠٩ مُستنسخة بنحو متوازٍ مع نص محقق ومجدّد وهذان النصان متبوعان بتعليق مطوّل ومفصّل . على الرغم من ان وضع النسخة الاصلية والحديثة جنباً الى جنب وعلى قدم المساواة يسمح للاخير بتحدّي وزن النسخة السابقة ، فان للقرب محاسن ، طالما أنه بدونه ، قد لا يلاحظ الشخص بسهولة المشاكل التي يتضمنها اضطراب المحقق الى ان يقرر فيما اذا كان يجب قراءة (Fild) على انها (fiele) او (Filled) ، و (barnes) على انها (bareness) او (barrenness) تقدّم مسائل الصحة نفسها عندما يكون النص الاصيل موجوداً بسهولة اكبر مما تُحال القراءة الاصلية الى الجهاز . يتحدّى النص الاصيل يقين الشخص في هذا الحقل الاكثر تقلّباً (عرضةً للشك) بين الحقول^(١٣) . ان انتاج كتب النص والتعليق ، بين فيض من الطباعات العملية والعلمية ،

هو ما يتطلبه الوقت (الزمن) والمهنة - كتب تاركاً مشاكل النص لم تُحَسَّ ، مُزِيلَةً التأكيدات المجعولة في مستوى افهام العامة ، ومضطرةً العلماء مرةً اخرى الى ان يقرؤا لانفسهم تجعل تقنيتنا انتاجها ممكناً ، على الرغم من أن اقتصاديات نشرها لربما مسألة اخرى . ومع ذلك ، فانا اشك في ان نوع الكتاب الذي اقترحه قد يصبح وبسرعة غير ضروري وفي ان التطور في تكنولوجيا الكمبيوترات والعرض المرئي قد تؤثر في تحقيق وفي الوصول الى المادة الوثائقية بسرعة اكبر وبنحو ارخص من اية طريقة .

لحسن الحظ يأخذ اليوم سبيله الى الزوال حينما يُعتَقَد
أنَّ تحديث نص شكسبير ضروري . لماذا يجب تحديثه ؟
نحن لانعامل سينسر كذلك . هل ان نص شكسبير
اقل قدسيةً ؟ (٢٥) .

تأريخ وتنقيح ترويلس وكريسيدا

اي اي جي هونيكمين

تقع بحوث المناقشة المقدّمة في ندوات المؤتمر ، حسب تجربتي ، عادةً ضمن أحد صنفين . فهناك متحدّثون يتخذون لانفسهم توجيه حكمية ، بدون ريبية او رحمة ، الى جمهور مفتون من البالغين ؛ وهناك آخرون فقط يتمنون ان يخلّصوا انفسهم من شكوك متراكمة ، آملين ، وبتواضع ، أنّ كتابة بحثٍ قد تزيل على الأقل بضع بيوت عنكبوتٍ خاصة . فقط في حالة تفكيرك اني انتمي الى الفئة السابقة ، اريد أن اقول حالاً انه على الرغم من أنّ مناقشتي تبدأ باندفاع ، فانها ستلاشى في النهاية الى اسئلةٍ حقيقيّة - اسئلة ادبية ونصية يمكن ان تجاب فقط من قبل خبراء موهوبين حكمياً لا يخطيء وذوقاً سليماً معصوماً من الخطأ . لذلك اتوقع وبثقة ان كل شكوكي ستحل في المناقشة التي تلي البحث .

سيكون صعباً ايجاد مثال افضل للاتكالم المتبادل بين النقد الادبي ونقد النص من ترويلس وكريسيدا . دعني اذكركم ببعض المشاكل . ما هونوع المسرحية الادبي ؟ اهو تراجيديا (كما تدعى في الفوليو) ؛ أم تاريخية (كما في صفحة العنوان في الكوارتو) ؛ ام كوميديا (كما في رسالة الكوارتو) ؛ أم شيء آخر ؟ « مسرحية جديدة - في ١٦٠٩ ؟ » لم تصبح مبتذلة ابداً في المسرح ، لم تخدش ابداً بأيادي الالفاظ ؟ ذلك اثبات حيوي معاصر ، ولكن ماذا نستنتج منه ؟ وكيف ستفسّر العلاقة بين نصوص الكوارتو والفوليو ، بكلماتها ومقاطعها المتناوبة ؟ أنوي البناء على افكار مقدّمة حالياً من قبل الآخرين ؛ لاني سأقتبس بعض الوثائق غير المألوفة ، وانحرك سريعاً عبر ارض غير مألوفة ، دعوني اصف الطريق الذي سأسلكه . أولاً ، سأهتم بتاريخ كتابة المسرحية وتاريخها المسرحي ، ثم بنوعها ونهايتها ، وبعد ذلك بقراءاتها .

ابداً بتاريخ كتابة المسرحية ، والذي سيساعدنا على فهم تاريخها المسرحي غير الاعتيادي . قال « جامبرز » ان التمهيد المسلح يشير بوضوح الى تمهيد مسرحية

جونسن بووتياستر ، التي انتجت في ١٦٠١ . كانت اشارة كهذه ستصبح ذات اهمية قليلة بعد فترة فاصلة ، وانا اميل الى وضع المسرحية في ١٦٠٢ .^(١) صحيح ، هزء بان تمهيد شكسير مسلح ، إلا انه يلمح « ولكن ليس بثقة » الى التمهيد المسلح في بووتياستر ، الذي يتوسل ألا يتهم بالغرسة . على الرغم من ذلك ، اذا كانت لهذا اهمية قليلة بعد فترة فاصلة ، انه وبالتأكيد للملائم اننا نستطيع ان نعطي تاريخاً دقيقاً لمسرحية بووتياستر ، ليس أبعد من مايس او حزيران ١٦٠١^(٢) . محتمل جداً ان يكون تمهيد ترويلس قد أُلّف بعد المسرحية ، والذي يوحي الى أن شكسير كتب المسرحية ليس في ١٦٠٢ ، بل في النصف الاول من ١٦٠١ .

كانت هذه اشهرأ عصيبة لانكلتره ، ولفرقه شكسير . ان ايرل ايسيكس ، الذي حُي في هنري الخامس كـ « جنرال امبراطورتنا الكريمة » وشبه ، ضمناً ، بـ « مرأة كل الملوك المسيحيين » ، قد هُزم من قبل اعدائه السياسيين في ١٦٠٠ وكان يدبر مكيدة مع اصدقائه حول كيفية ازالة مستشاري الملكة الاشرار ، كما ظنهم ، وهي زمرة قوية احتوت السير روبرت سيسيل واللورد أدميرال - وأخيراً ، مُساقاً الى اليأس ، حاول ان يفعل ذلك بالقوة . حدث « تمرد » ايسيكس في ٨ شباط ١٦٠١ ، وحوكم بسبب الخيانة العظمى في ١٩ شباط ، وأُعدم في الخامس والعشرين منه . المفروض ان هذا الوقت كان مثيراً للقلق بالنسبة لشكسير طالما ان ايرل منطقة ساوثامبتن ، الذي خُصص له اهداء فينوس وادونيس واغتصاب لوكريس ، كان المؤيد الرئيس لأيسيكس وحوكم وادين معه . فضلاً عن ذلك ، فقد دفع اصدقاء آخرون لأيسيكس لفرقة شكسير لتمثيل ريتشارد الثاني ، قبل التمرد بيوم ، وذلك - من المحتمل - لاقناع اللندنيين بان الملكة الحاكمة يمكن ان تُعزل بنجاح .

وفقاً لجامبرز ، « يبدو ان قليلاً من اللوم قد وقع على رجال جامبرلين فقد كانوا في البلاط بضعة ايام بعد محاكمة ايسيكس »^(٣) . ومع ذلك كان موقف الفرقة حساساً لان مسرحية ريتشارد الثاني كانت ذات علاقة بالاحداث الجارية بشكل محير اكثر مما سمح به جامبرز . لم تكن الملكة فقط ادركت « انا ريتشارد الثاني ، الا تعلم ذلك ؟ ؛ وانما ايرل ايسيكس ايضاً قد حمل لقب فيسكونت هرفورد ، وبولينجبروك في المسرحية هو « هاري مناطق هيرفورد ، ولانكستر ، وديربي » (٣/١) ، فضلاً عن ذلك وكما شرح في احتفال رسمي في ياولزكروس في اذار ١٦٠١ ، فان « مطالبة ايسيكس بالعرش كانت « مطابقة » لمطالبة هنري دوق لانكستر ضد ريتشارد

الثاني ، لابعاد [مستشارين] معينين أضلّوا الملك » .^(٤) ربما تعرف الفرقة نوايا اصدقاء ايسيكس ، ولكنهم لعبوا دوراً في التمرد . أُسْتُجُوبُ احدهم « تحت حلقة اليمين » ؛ واصبحوا موضع شبهة - لذلك كان عليهم ان يكونوا حذرين بصورة خاصة .

يبدو ، في هذا الوقت نفسه ، ان شكسبير كان يعمل في ترويلس وكريسيدا . اثبت جي بي هاريسين قبل مدة طويلة ان المسرحية مرتبطة بتمرد ايسيكس ، ولكن ، اظن انه اوضحها بطريقة اقل مما تستحق . اهدى چامبن ترجمته للالاذه « الى المثال الحي الاكثر جدارة بالاحترام للفضيلة الاشيلية . . . الذي شجع وبهذه الصورة تصوير البطل الاغريقي كايسيكس . » وايسيكس « كان مثل اشيل ميّالاً جداً الى ان يعبس في خيمته » . بعد الحدث المذهل في ١٥٩٨ ، « حينما أهان الملكة اليزابيث وتلقّى ضربة على اذنيه بسبب جوابه ، . . . عبس في البيت ، رافضاً الصلح » . وعندما فشلت الملكة - فيما بعد - في تجديد منحة ايسيكس للضرائب المفروضة على الخمر اللذيذة ، وهي مصدر دخله الرئيس ، « اصبح بيت ايسيكس محل التقاء الساخطين الذين هزؤا بالملكة ووزرُها الرئيسين بنحو علني » .^(٥)

يمكن ان تقوّى مناقشة هاريسن بعدة طرق ، اولها : ان چامبن سمى ايسيكس « أشيل » في كتابين ، وليس في واحد ، ولم يكن هو الاول ليفعل ذلك . فقد سبقه هيوپلات في ١٥٩٤ ، وسمّى سافوليوايسيكس « اشيل الانكليزي » في ١٥٩٥^(٦) . كانت مقارنة حتمية تقريباً ، طالما ان ايسيكس كان جنراً قاد الهجوم شخصياً في كاديّز وفي اماكن اخرى ، وفوق شجاعته غير المشكوك فيها ، شبه « اشيل الكبير » (١٦٢/٣/١) في كونه طويلاً وقوي البنية بنحو استثنائي^(٧) . ثانيها ، كان رأي زمرة ايسيكس ان بطلهم المندفع ، الذي تفوّق في ساحة المعركة ، كان يعارضه رجال جتلمان ذوو ريش البط* ، سياسيون ، متأمرون ، ثمالب ، احبطوا خططه في البلاط^(٨) . ونعت اللورد براولي الذي كان في سنينه الاخيرة ، بـ « نسطور » انكلترا ، ويعمل يوليسيس و « الاب نسطور » في المسرحية (٢٤٧/٣/٢) كفريق ، كما بدأ السير روبرت سيسيل وابوه يعملان^(٩) . لذلك فان اشيل ومناوئيه في المسرحية يشبهون ايسيكس ومناوؤه : ان « سياسة » ذلك الجبن

* ذوو ريش البط (goose — quilled) اشارة الى الكتاب اذ ان الريشة هي رمز الكتابة .

التفه الجاف المقرروض من الجرذان ، نسطور ، وذلك . . . الكلب - الثعلب ،
يوليسيس « مؤكّد عليها (١٠/٤/٥) والاسطر التالية) . يتذمر يوليسيس « انهم
يتهمون سياستنا ويسمّونها جُبناً انهم يسمّون هذا عمل الفِراش ، رسم
خرائط ، حرب عُرف (١٩٧/٣/١ والاسطر التالية) ^(١) . وعندما يشرح يوليسيس
أن « العناية الالهية التي في موضع مراقبة / تعرف تقريباً كل ذرة من ذهب يلوَتوس »
وهي شبيهة بالله تقريباً في كشف الافكار « في مهادهما الخرساء » (١٩٦/٣/٣)
والاسطر التالية) ، كيف يستطيع شخص ألا يفكر في السير روبرت سيسيل ، الذي
كانت شبكة معلوماته ، لثلاً تُعطى اسماً اسوأ ، سرّاً مكشوفاً ؟

ارجوان تلاحظوا اني لا اوحى الي ان شكسبير قدم في ترويلس وكريسيدا تلميحات
ذات علاقة بالاحداث الجارية دفاعاً عن ايسيكس وهُزء بزمرة سيسيل . كان ذلك
يكون شيئاً متهوراً في ١٦٠١ ، حينما كان ايسيكس في حالة يأس ، وكان ساوثامبتن
محكوماً عليه بالموت ، وقد انتصر الطرف الثاني . وليس اشيل ايضاً صورة مجمّلة
تماماً ، واذا كان المقصود بانه يمثل ايسيكس اما كان يجب ان يكون ساوثامبتن
ياتروكلس ؟ ما اقترحه هو ان المسرحية كُتبت اثناء او بعد ازمة ايسيكس مباشرة ،
وأن تشابهها الخطير للاحداث الاخيرة لم يُقيم ، او لم يُقَيَّم تماماً ، لحين كونها جاهزة
للتمثيل - في النقطة التي تساءل فيها شكسبير وزملاؤه فيما اذا كانوا قد يُسيثون ،
عدّوها حكمةً ألا يُباشروا .

في الحقيقة ، حالما تدرك احتمالية تلميح كهذا ، تقترح تشابهات ايسيكس نفسها
اكثر فاكثراً . لم « يعبس » الايرل فقط قبل التمرد ؛ فقد تظاهر بالمرض اكثر من مرة
حينما استُدعي الى البلاط . كتب المبعوث الفرنسي في تقريره في ١٥٩٧ : « بناءً على
التقرير كان يتظاهر بالمرض ، ولم تكن له حظوة عند الملكة منذ عودته من رحلته » ؛
ووصف مراقب من بروكز ، ايضاً ، معضلة ايسيكس في شباط ١٦٠١ : « حين
استدعائه ادعى المرض : مع ذلك فهم يُصرون على حضوره شخصياً كونه
مُدركاً تماماً ان المؤامرة كانت معروفة ، وافق على ان يدّعي اذا ضُيِّمت سلامته . ^(٢) »
ما كان ادعاءً شفافاً بالمرض كذلك ليكون ذريعةً سياسية شائعة . ولكن في المسرحية
يُقال أن اشيل « يبدو مريضاً » ويعرف يوليسيس انه رياء (« نحن رأيناه في فتحة
خيمته . / انه ليس مريضاً » [٧٣/٣/٢ والاسطر التالية]) . يدعوه اكامنون
« مراوغة » . صدفةً سياسيةً اخرى هي ان اشيل كانت له اتصالات سرّية مع ترويلس

(طروادة) ، كما أُتهم ايسيكس بالمراسلة سرياً مع اسبانيا واسكتلنده حول الخلافة الانكليزية^(١٦) .

ربما كان بإمكان شكسبير ان يحذف هذه الأسطر . ولكن ، ثمة « تلميحات » محتملة اخرى منسوجة في بنية المسرحية نفسها وما كان ممكناً ازالها بسهولة : مثلاً الاشارات العديدة الى غرور وغطرسة آشيل ، والمحاضرة التي يقرأها عليه يوليسيس عن الشرف ، وهي ناقلة موضوع مهمة ، تصل الذروة في الجملة المذكورة « المثابرة ، سيدي العزيز ، تبقى الشرف براقاً . » (كان شعار ايسيكس هو ان اساس الفضيلة الثبات .)^(١٧) . اُتهم ايسيكس في محاكمته بغروره المتطرف ، وهو نفسه قال « عدة مرات انه لم يجيء الى هناك لانقاذ حياته ، ولكن للدفاع عن شرفه »^(١٨) دافع المعجبون عن افعال ايسيكس لان مبعثها كان الشرف ، كما في شهرة الشرف مسافرة بانتصار ؛ او ، حياة وموت المرحوم الشريف ايرل ايسيكس (١٦٠٤) لآر بريكت - لذلك فهي صدفه سيئة اخرى ان يُتهم اشيل وايسيكس المخلصان لفهمهما عن الشرف ، بخيانة ذلك المفهوم وبالغرور الخاطيء الرهيب .

بعد ان رأينا أنه ما ان تُثار شبهة « تلميح ايسيكس » فان مسرحية ترويلس وكريسيدا تعطينا اي عذر للعب لعبة التلميح ، يجب ان نلاحظ أن كتاباً آخرين إما دمروا عملهم او تركوه في ١٦٠١ لانهم خشوا ان عملهم سيقُسر بتلميح الى ايسيكس . دمر فولك غريفل مسرحيته انطوني وكليوباتره ، التي قال عنها انها تراجيديا « ملائمة بدرجة مقبولة لان تُفسر ، او تُجهّد لتشخيص الامور المعاصرة : « مشاهدين المثال المشابه ليس شعرياً ، ولكن فعلياً مُصاغ في ايرل ايسيكس المنهزم آنذاك ان هذا السقوط المفاجيء لعظمة كهذه . . . حرك الافكار الثانية للمؤلفين ، لكي يكونوا حذرين (في حالته هو) . »^(١٩) كتب ابراهام كولف في مايس ١٦٠١ ، وهو حامل شهادة بكالوريوس ادب من اوكسفورد ، الى سيسيل لشرح كيف لمُح « بسرّيه » الى سقوط ايسيكس : « فكرت ان امدح فضائل الايرل ، واشير بسرّيه الى موته تحت غطاء تاريخ سيسيرو . . . اعترف اني قلت انه قد كان له اعداء سميت بعضاً منهم بيسو ، كاتا لاين [هكذا] ، وانطوني ، الذين كانوا اعداء سيسيرو . ارجو ان تغفر عن هذه الاساءة . »^(٢٠) حتى قبل تمرد ايسيكس ، فان اسقف وستر ، واعظاً في البلاط « قدّم عدة عروض ولمحات لصالح [ايسيلس] ، حينها فهم من قبل كل المستمعين ، ومن قبل الملكة نفسها ، التي دعت

فوراً ليقدم تفسيراً لكلامه ، اقسام بصراحة انه لم يكن يُرد اي معنى « كهذا » .^(١٧) عندما نشر صاموئيل دانيال ، في وقت متأخر مثل ١٦٠٥ ، مأساة فيلوتاس ، أُستدعي امام المجلس الخاص واتهم بالتفكير في مسألة ايسيكس ؛ فاضافا اعتذاراً الى النسخة المطبوعة ، مدّعياً انه بدأ بكتابة فيلوتاس « بحوالي نصف سنة قبل مأساتنا الاخيرة [اي ، مأساة ايسيكس] ، (التي يُشبه بها هذه المسرحية الآن بجهد كبير) » . توقف في هذه النقطة عن الكتابة ، ثم تابعها بعد عدة سنوات . اشار المسرحيون والواعظون « بسرّية » الى ايسيكس وتورطوا في مشاكل بسبب فعلهم ذلك ، في حين طمس آخرون اعمالهم طالما انها كانت قد تعتقد « بجهل » إنها تشير الى ازمة سياسية كانت السلطات حساسة جداً بخصوصها^(١٨) . ليست ترويلس وكريسيدا حالة منعزلة ، كما كانت ستصبح اذا كانت هي المسرحية الوحيدة المكتوبة من قبل شكسبير لجمهور خاص ؛ على العكس ، انها ملائمة كواحد من النصوص العديدة التي عانت بالنحو نفسه ، لاسباب سياسية ، في هذا الوقت .

اذن ، لماذا بقيت غير ممثلة وغير محدّثة بالأضافر حتى ١٦٠٩ ، سنة الكوارتو ؟ كان احد اول اعمال جيمس الاول عند وصوله الى لندن في ١٦٠٣ إلغاء العار الموضوع على ايسيكس وساوثامبتن . ولكن الرجال الذين خططوا جزئياً لسقوط ايسيكس ، وهم السير روبرت سيسيل واللورد ادميرال ، اصبحوا ذري نفوذ اكبر ، وسيسيل ، الذي رُفع سريعاً الى منصب ايرل لسالسبيري ، كان شديد الحساسية بصورة خاصة لمقالات الشتم والجهار^(١٩) . واعتقد ان ذلك يفسّر لماذا رفض « المالكون الكبار » نشر وتمثيل مسرحية حُييت في رسالة الكوارتو كتحفه ؛ كانت في حياة سيسيل خطره جداً .

ستكونون قد لاحظتم ان المناقشة لحد الآن تستفيد ليست بصورة غير كريمة من التخمين . دفاعاً عن النفس ، سأبين اني قد حشرت نفسي بتخمين جديد قليل جداً ولكنني قد اتبعت افكار رجال آخرين وقد حاولت أن اربطها بشكل اتم باحداث ١٦٠١ . اود - بعد ذلك - ان اختبر المناقشة بالسؤال عن كيفية انسجامها مع نظرية اخرى - بان مسرحية كامبرج پارنوسوس ، المؤرخة عادة ١٦٠١ ، تشير الى بوتيستر و ترويلس وكريسيدا : « يالبن جونسن شخصاً مُغيظاً ، فقد عرض هوراس معطياً الشعراء حبةً ، ولكن صديقنا شكسبير قد اعطاه مُسهلاً جعله يقر بذنبه . » اذا كان شكسبير هجاجونسن في شخص اجاكس في ترويلس وكريسيدا ،

كما أوحى ، ساخراً بغروره ، و « بامزجته » ، وبمعرفته الواسعة ، وشهيته النهم للمديح^(١) ، فان ترويلس وكريسيدا يجب ان تكون مُثَلَّت في كامبرج . ولكن التعريف الموجود على صفحة العنوان في الكوارتو « كما قُدِّمَت من قبل خدم جلالة الملك في الغلوب » ، أزيل مباشرة بعد طبع النص ، وأضيفت رسالة ، « لديكم هنا مسرحية جديدة ، لم تُبَدَّل في المسرح ، ولم تُحَدَّث ابدأً بأيادي الالفاظ . » تَوَرَّط الناشرون في بعض المشاكل لتعديل الامور ، ولكن يبدو ان مدخلاً ابكراً ومستقلاً في سجل النساخين يثبت خطأهم - « كتاب ترويلس وكريسيدا كما مُثَلَّت من قبل رجال اللورد چامبرلين »^(٢) إن التفسير الاعتيادي هو ان المسرحية يجب ان تكون قد مُثَلَّت بصورة خاصة ، في البلاط او في واحد من خانات البلاط .

لماذا ليس في كامبرج ؟ إن بعضاً من اقدم معجبي شكسبير الأكثر حماساً كانوا رجال كامبرج (وليم كوفر ، وفرانسز ميريز ، وجون ويشر ، ومؤلفو المسرحيتين البارناسيتين) . تثبت وبشكل اكيد تجسيدات كيمب وبيربك في المسرحية البارناسية الثالثة في ١٦٠١ لم يكن زملاء شكسبير غرباء ، ربما كانوا زائرين متأخرين ، لذلك فمن الممكن انهم قدموا احدث مسرحية لهم أسرع لأضيف ، ليس بسبب انها كُتِبَت لتمثيل خاص ، ولكن « كتجربة » قبل تقديمها في الغلوب . (يجب ان يكون شكسبير قد كتب التمهيد ، الذي يلمح الى انتاج مؤخر ليووتياستر ، وكلام الخاتمة ، الذي يَعدُّ بتممة هنا خلال شهرين — سيتم اعلان وصيتي هنا — لتمثيل مقترح في لندن وفي الغلوب) .

هذا يعني ان عكس المسرحية غير المتعمد لمسألة ايسيكس اتضح للفرقة اثناء او مباشرة بعد زيارة كامبرج ، ربما كان رجال كامبرج الاذكياء هؤلاء أوّل من لاحظوا هذا وقَدِّموا شكسبير الى مُتَع « القراءة المتأنية » و « النقد التطبيقي » . كان ايرل ايسيكس رئيساً مشهوراً للجامعة كامبرج من ١٥٩٨ . قبل محاكمة ايسيكس بيومين ، ثمة رسالة موجهة الى مناوره الرئيس ، السير روبرت سيسيل ، انبأته بان الجامعة قد اختارته هو الآن رئيساً لها ، وهذا يُظهر ان الجامعة يجب ان تكون قد تابعت النزاع بين هذين الشخصين الرئيسين ، وكلاهما رجال كامبرج ، باهتمام خاص^(٣) .

دعنا نتحول الى النوع الأدبي للمسرحية . ارى انها في مرحلة ما قد خططت لان تكون تراجيديا . ما هو الدليل ؟ في مسرحيات اخرى ، قبل موت البطل التراجيدي مباشرة ، يجعلها شكسبير تقريباً وسيلة قياسية بانه يتلقّى تحذيراً او يصبح له هاجس بان النهاية قريبة - وسيلة تؤشّر الموت الوشيك لهكتور وترويلس في مسرحيتنا . اني

افكر في حلم ريتشارد الثالث امام بوسورث ، شبح قيصر الذي يأتي الى بروتس « لاخبرك بانك ستراني في فيليبي » (٢٨١/٣/٤) ، وقول هاملت « انك لاتفكر كيف أن كل شيء سيء هنا حول قلبي » (٢٠٤/٢/٥) ، لذكر ثلاثة امثلة فقط يُحذّر هكتور من قبل پريام في ترويلس ٣/٥ .

زوجتك حلمت ؛ امك رأت رؤى ؛

كاساندرا تتنبأ ، وأنا نفسي

مثل نبيّ جذلانٍ فجأةً

لاخبرك بان هذا اليوم مشؤوم .

بنحو قابل للتنبؤ ، بعد هذه التحذيرات الكثيرة ، يجب ان يموت هكتور . يُحذّر ترويلس ايضاً في هذا المشهد نفسه بشكل متكرّر ألا يقاتل : « لاتجرب ادغال الحرب بعد » ؛ « انزع سلاحك ، اذهب » ؛ « ترويلس ، لا اريدك ان تقاتل اليوم » . فيما بعد قليلاً ، في ساحة المعركة ، قبل أن يُحاصر هكتور من قبل ميرميدونس ويُقتل من قبل اشيل (الذي هو فعلاً كما قتل اشيل ترويلس في مصدر شكسبير) يتعجب ترويلس ، تقريباً مثل هملت ،

ايها القدر ، اسمع ما اقول :

انا لأبالي على الرغم من انك ستنتهي حياتي اليوم .

هذه بحد ذاتها اشارات ايجابية ، تحذّر الجمهور مما يجب ان يتوقعه . ويؤكد هذا الدليل بتشوش نصي في الفوليو . يتبرأ ترويلس هنا من پاندر مرتين ، تقريباً بكلمات متطابقة - في المشهد الاخير ، وايضاً في نهاية الفصل الخامس ، المشهد الثالث .

(أ) پاندر : ولكن أسمع ؟ أسمع ؟

ترويلس : من الآن ايها الخادم السمسار ، الخزي والعار

يتبعان حياتك ، ويعيشان الى الأبد مع اسمك .

(١٠/٥ ، ف)

كما لاحظ آخرون ، هذه الاسطر ملائمة اكثر في المشهد الثالث ، مشهد القصر اكثر من المشهد العاشر ، مشهد المعركة ، طالما ان پاندر لا يظهر في اي مكان آخر في ساحة المعركة او يتقلد اسلحة . لذلك فيبدو ان هذه الابيات كتبت اولاً للفصل الخامس المشهد الثالث ، وهو الفرصة الاخيرة لترويلس ليتبرأ من پاندر ،

إذا كان يجب ان يموت ترويلس في المعركة ؛ بعد ذلك ، حينما تقرّر عدم قتل ترويلس ، نُقِلَت الابيات الى المشهد العاشر ، وبهذا فُتِحَ منفذُ لپاندرو « خاتمه » ، حيث وُعدَ بتّمّة .

اخوتي واخواتي ذوو مهنة مسك الابواب ،

سيتم اعلان وصيتي هنا خلال شهرين من الآن تقريباً .

هذه مشهية تقريباً مثل تلك التي تقدّم في نهاية هنري الرابع ، ج ٢ : « اذا لم تكونوا متخمين باللحم المسنّن ، فان مؤلفنا المتواضع سيستمر على القصة مع وجود السيرجون فيها » (وعدٌ آخر لتّمّة لم يمكن الايفاء به ، يُعتَقَد ، خوفاً من الأساءة) . نحن نعلم من مذكرات هينسلوانه كان يمكن كتابة المسرحيات في ستة الى ثمانية اسابيع ، لذلك كانت عبارة « شهرين من الآن تقريباً » . تفهّم بسهولة .

دعنا نلتفت الى ارتباك نصيّ ثانٍ في الفوليو . عندما يصف يولييسيس ترويلس في الفصل الرابع ، يكرّر الفوليو « يدعونه ترويلس » :

(ب) يولييسيس : الأبن الأصغر لپرايم ؛

فارسٌ حقيقيّ ؛ يدعونه ترويلس ؛

ليس الى الآن ناضجاً ، ولكن لايجارى ، صلب

البنية ، ...

يدعونه ترويلس ؛ وبينون عليه ،

أملاً ثانياً ، وطيد البنيان كهكتور .

(٩٦/٥/٤) والابيات التالية)

منذ البداية « يدعونه ترويلس » ذات وزن اضافي ، تُوصَف هذه الكلمات احياناً « كفكرة اوليّة » نُبذت من قبل شكسبير ولكنها لم تُحذف بشكل ملائم ، ولذلك طُبِعَت عن طريق الخطأ^(٣) . ما يعجز هذا الهامش النصي عن توضيحه هو لماذا يجب ان تُعطى صورة شخصية بهذا التفصيل ، قرب نهاية المسرحية ، حينما لا يحتاج ترويلس الى تقديم اكثر ، في حين انها مسألة مألوفة بنحو كاف حينما تظهر الشخصية لأول مرة . الجواب ، ارى ، هو ان الأحد عشر بيتاً بين « يدعونه ترويلس » المكررة كانت اقحاماً متأخراً ، اضيفت لتشير الى الأمام نحو التّمّة ، حيث يبرز ترويلس محارباً اكثر منه عاشقاً . اي ان شكسبير ، كونه جعل ترويلس يعلن عند دخوله لاول مرة بانه لاهماس له للحرب ، وكونه جعله مضللاً كمقاتل بهكتور ، نجبرنا الآن كيف انه سيطور القصة بعد موت هكتور ، ببطل رجوليّ كهكتور ، ولكن اكثر خطورة » .

مشيراً الى امام ، يبدو هذا الاحكام متعاصراً مع تبرؤ ترويلس الثاني من پاندر ،
وهذان تعديلان أجريا بصورة خاصة تهيئةً للتتمة .

ناقشت ان هناك اثباتاً نصياً وآخران ان ترويلس وكريسيدا كانت مخططة
لان تنتهي بموت ترويلس ، خطة تم التخلي عنها عندما أكملت المسرحية تقريباً ،
حيث تقررّ الابقاء على ترويلس حياً للتتمة . (قارن هذه بمناقشة هارولد جنكتس
القائلة ان هنري الرابع ، مفهوم كمسرحية ذات خمسة فصول ، كانت مخططة لان
تنتهي بموت الملك ، خطة أخرى أهملت عندما أكملت المسرحية تقريباً ، ممهداً
الطريق بذلك للتتمة) (٢٤) . أسمع شخصاً يقول ، ما أغربها من تراجيديا فيها
مشاهد عديدة من الثرثرة الكوميديّة البطيئة - اين التبصر التراجيدي ؟ التركيز
التراجيدي ؟ قارن المسرحية بمسرحية لير او مكبث وتبدو الفكرة انها يمكن ان تكون
قد قصّدت لتكون تراجيديا طائشةً بعض الشيء . من ناحية اخرى ، قارنها
بمسرحية انطوني وكليوباترا . وهناك اوجه تشابه ملفتة للنظر . تؤكد كلتا المسرحيتين
تاكيداً مدهشاً على الكوميديا ، وخاصة الفصل الافتتاحي ؛ تنقسم كلتاهما
بالتساوي على قصة سياسية وقصة حب ؛ تجعل كلتاهما قصة الحب علاقة انثى لعوب
وذكر مفتون ومخدوع . (أأمل ان لا يقول احد « تلك هي الحال دائماً » ؛ انها يمكن
ان تكون مختلفة في شكسبير) . هناك تحوّل مفهوم ، في كلتا المسرحيتين ، في
الاسلوب نحو الضرورة التراجيديّة في الفصلين الثالث والرابع . ان المسرحيتين
متشابهتان لدرجة أن انطوني وكليوباترا ، « مسرحية رومانية » ، اذا امكن قبولها
نسخة من تراجيديا ، كذلك يمكن ان تبدو ترويلس وكريسيدا ، وكأنها ، تختتم
بموت ترويلس .

في هذه النقطة عليّ ان اذكركم بان البحث الأخير لكارني تيلر في دراسات
شكسبير يناقش ان كل خبراء نصف القرن الأخير قد فهموا علاقة نصيّ ترويلس
وكريسيدا بشكل خاطيء . قبل العالم أخيراً الفكرة انه كانت هناك نسختان
للمؤلف ، الاوراق المسوّدة (التي وصلت الى الطبع في الفوليو) ونسخة مبيضة
(والتي اصبحت الكوارتو) ؛ ويحيي مسرعاً محقق شاب حاد البصر يؤكد انه ،
نعم ، لدينا تنقيحات من قبل المؤلف في المسرحية ، ولكن نسخة الكوارتو هي التي
تنقل الاوراق المسوّدة ، في حين ان نسخة الفوليو معتمدة على النص المتأخّر ، النص
المعدّ للمسرح ، اذا كان هذا صحيحاً فان فرضية كاري تيلر تتطلب منا ان نفترض

ان وداع ترويلس لپاندر كان مقصوداً للمشهد ٣ من الفصل ٥ ، وليس المشهد ١٠ ، وربما كان يتم التخلص من خاتمة پاندر - وكان ينجم عن ذلك إهمال فكرة التمتة قبل ان تتخلّى الفرقة عن فكرة تمثيل المسرحية . يبقى هذا احتمالاً ، واذا كان صحيحاً فإنه سيُخطيء بعض استدلالاتي من النص ، في حين يؤكد وجهة نظري العامة في أن شكسبير تلاعب بنهاية المسرحية .

ولكن من الافضل لي ان اقول حالاً بان للفرضية الجديدة نقاط ضعفها : انها تفترض أن المقاطع الموجودة في الفوليوف فقط كانت افكاراً تلويّة شكسبيرية ، ارجح من كونها « محاولات اولى » او « بدايات خاطئة » (كما افترضت ذات مرة) . برأيي ، ان فيها القليل المشترك مع التنقيحات والافكار التلويّة لشكسبير في مسرحيات اخرى ، وعلى الرغم من النقد القاسي للدكتور تيلر ، فهي تشبه بداياته الخاطئة في اماكن اخرى ، كما يرى غريكل وآليس ووكر وآخرون . إن النوعية النصيّة لهذه المقاطع حيويّة هنا ، وأرى ، انها تستحق اهتمامنا الدقيق . إن مثلاً ثالثاً يتبع (الكلمات المؤشّرة بخطوط محذوفة من الكوارتو) .

(ج) رجلٌ صفيّ (٣٥٠)

من فضائلنا ، لكنه اذا اخفق

فأي قلب منا سيستطيع ان يستقبل الطرف المنتصر

ليتنزع رفاقه السمعة الجيدة لانفسهم ،

إن الاطراف ادوات المحارب ،

وهي لاتقل شأناً عن السيوف والرماح (٣٥٥)

التي توجهها الاطراف .

يوليسيس : اعذر كلامي

اذن فهي مقضيّة ، اشيل لا يلاقي هكتور :

دعنا (مثل التجار) نُظهر اردأ بضائعنا ،

ونعتقد بانها ربما ستباع : اذا لا ، (٣٦٠)

فان رونق الجيدة منها التي لم يُظهر للآن ،

سيُظهر بشكل افضل . لاتدعن .

(١/٣/٣٥ والايات التالية / ف

رجلٌ مقطرٌ

من فضائلنا ، الذي يخفق

اي قلب يستلم من الآن جزءاً متصراً ،
ليسرقوا سمعةً جيدةً لانفسهم
(٣٥٣)
بوليسيس : تقدّم عذراً لكلامي ؟ لذا فهي مقضية

(٣٥٦ - ٣٥٧)

اشيل لا يلاقي هكتور دعنا مثل تجار
نُظهر بضاعتنا الرديئة أولاً ، ونعتقد بأنها ربما ستُبَاع ؛
اذا لا ، فان رونق الجيدة منها سيتفوق ،
بإظهار الرديئة أولاً : لاتدعن .
(٣٦٠)

(ك)

تقول اليس ووكر عن هذا المقطع ان السطرين والنصف المحذوفة من الكوارتو
« أساسية للمناقشة » .^(٢٠) ذلك يجلعها اقل احتمالاً لان تكون فكرة تلوية : إنها
بالتأكيد لاتجعل المناقشة مفهومة مباشرة ، كما قد يتوقع احد اذا بدت اية اضافة
ضرورية ؛ او بكلام آخر ، انها تفتقد الوضوح الذي هو صفة مميزة لاقحامات
شكسبير في مسرحيات اخرى . اذا أخذت لوحدها ، بدون اكتراث بنظريات
الشخص العامة حول النصين ، فان هذا المقطع الموجود في « الفوليو فقط » يُفسّر
بافضل نحو كجزء من التأليف الاصيل ، حُذف من الكوارتو لانه كان مبهم جداً ،
مع بعض التعديلات (وأراها تحسينات مؤكدة) في الكوارتو على الأشعار الآتية :
(د)

دعه يُسر الاثنين

(انت العظيم وانت الحكيم) سماع بوليسيس يتكلم
اگامنون : تكلم امير ايثاكا ، ودعه يكون واضحاً :
انك لاتقون شيئاً بدون معنى : نحن نعلم انه
عندما يفتح ثيريسيتس فمه الشرير ،
انا سوف لانسبح موسيقى ، او حكمة ، او وحيأ .
بوليسيس : لاتزال طروادة تحت .

(٦٩/٣/١ والابيات التالية / ف)

يطلب بوليسيس في هذا المقطع الرابع إذناً بالكلام ، لذا فإن جواب اگامنون

مبني في منطق الموقف ومحتمل أكثر أنه قد كان هناك من البداية أكثر من أن تكون فكرةً تلوية . ولكن الجواب (مثال هـ) طناناً الى درجة أن حذفه لا يضر المسرحية باي شكل من الاشكال ؛ من جهة ثانية ، فانه كفكرة تلوية ضعيفة بشكل غير متميز . (هـ) اگامنون : ايها الجدير بالاسلحة : مَرَحَباً بك من قبل شخصٍ يوَدُّ لو انه تخلّص من عدوٍ مثلك . . .

ولكن ذلك ليس ترحيباً : إفهم بوضوح اكبر (١٦٥)
مامضى ، وما سيأتي ، مكسوةً بقشرة ،
وبالحطام اللاشكلي للنسيان :

ولكن في هذه اللحظة الحالية ، الايمان والصدق ،
المصفيين بقاء من كل تحامل أجوف منحرف : (١٧٠)
يقدمان ، بالأمانة الأكثر قدسيةً ،
ومن اعماق القلب ، ترحيباً لك ياهكتور العظيم .

(١٦٣/٥/٤) والايات التالية ف)

يعطي الكوارتو والفوليو ، في هذه الحالة ، معنىً جيداً ، وان الايات الستة ، مأخوذةً موضعياً ، يمكن ان تكون إما اضافة متأخرة او جزءاً من النص الاصلي حُذِفَ فيما بعد . ومع ذلك إنه للملائم ان الايات الستة تكرر افكاراً معبراً عنها بشكل اتم في ١٤٤/٣/٣ والايات التالية ، أي ، ان اللحظة الحالية تُهم أكثر من الافعال السابقة ، ان النسيان يصنع قشوراً او فضلات من الأفعال السابقة ، ان الايمان ، الصدق ، الامانة (مثل الشرف) تعيش في الحاضر . ارى انه أكثر احتمالاً ان تكراراً يمكن ان يحدث في الانفعال لكتابة المسودة الاولى أكثر من حدوثه في الطور المتأخر الأكثر تروياً حينها يحاول المؤلف ان يحسّن نصه .

(و) ان الشباب الاغريقي مليء بالسجية ،
حبهم مكوّن جيداً ، بهية من الطبيعة ،
يتصدع ويتضخم أكثر بالفنون والتمرين .

(٧٥/٤/٤) والايات التالية / ف)

يوحي البيت ٧٦ الى حبٍّ صادق سواء اذا صُحِّح الى (they 're loving) (انهم محبون) ام لا ، في حين يتهم البيت ٧٧ الاغريق بالحب المتصنع ، لذا فان حذف البيت ٧٦ ضروري . يصعب تفسير مدّ (flawing) (يتصدّع) سوى كحذف آخر طُبع خطأ .

وكانهم مدّ قادم ، يندفعون كلهم ،

ويتركونك في الاخير :

او كحصان شجاع ساقط في الجولة الاولى ،

ترقد هناك لتصبح معبراً للمتأخر ، شبه

مُداسٍ مسحوقٍ : ثم ما يفعلونه في الوقت

الحاضر ،

(١٥٩/٣/٣) والايات التالية / ف)

إن ابيات المثال (ز) الموجودة في الفوليو فقط جيّدة ، هذه المرة ، الى درجة اننا يجب ان ننظر بدقة اكبر الى احتمال كونها مضافةً فيما بعد . اعتقدت آليس وكر بانه من « المحتمل جداً » انها « كان يُقصد الغاؤها » لأنها تُحَلّ بالوزن وهي « نوعاً ما غير ملائمة للفكرة الرئيسية . »^(٣٦) تُحَلّ ابيات « الفوليو فقط » ، كما هي مطبوعة دائماً ، بالوزن عندما تبدأ وتنتهي ، والتي هي مسألة منعمة بالشك ، ولكن يمكننا طبعها كالآتي :

ويتركونك في الاخير ؛ او مثل حصان شجاع
ساقط في الصف الاول ، تُمدّد هناك لِتُدْفَع الى
المؤخرة المذلّة ، مُداساً ومسحوقاً .

ثم ما يفعلونه في الوقت الحاضر ،

معطيةً آيانا بيتاً واحداً فقط مختل الوزن ، ذلك يجعله اكثر قبولاً كإقحام متأخر ، اذا لم تكن هذه الابيات تكررّ ، مرة اخرى ، افكاراً وصوراً شعرية مُستخدمة حالياً في المسرحية ، في هذه الحالة قبل ستة وثلاثين بيتاً فقط . لقد اشار يوليسيس الى اجاكس هكذا :

يا للسماء ما هذا الرجل هناك ؟ حصانٌ بعينه

له ما لا يعرفه ، يا للطبيعة ، ما هذه الاشياء هناك

دنيئة جداً في الاعتبار ، وعزيزة في الاستعمال .

ما هذه الاشياء ثانيةً عزيزةً في التقدير جداً

وفقيمة في القيمة .

يقارن يوليسيس في كلا المقطعين بطلاً مُفترَضاً بحصان ، وفي الاثنين ، هؤلاء الذين « دنيئون » (اي مُحْتَقَرُونَ) يُبَيِّنُونَ ذوو فوائد تجعلهم « يَبْزُونَ » اولئك الذين كانوا ذات مرةً مقدّرين . ارى ان هذا يوحي الى ان « حصان شجاع ساقط في

الصف الاول » يعود الى المسودة الاولى - وهي ابياتٌ حُذِفَتْ حالماً كُتِبَتْ او حينها لوحظ التكرار .

ان اكثر المقاطع الموجودة في « الفوليُو فقط » التي تمت مناقشتها لحد الآن غير مؤثرة اسلوبياً او تكرر افكاراً موجودة في اماكن اخرى في المسرحية ؛ تدعم الاستمرارية الموضوعية وكذلك الوزن وجهة النظر الاقدم القائلة ان هذه المقاطع هي « محاولات اولى » . انه محتمل طبعاً ، انه عندما يراجع مؤلف نصاً بنحو متقطع خلال نسخة اياه « فقد يكون النص المنسوخ محتوياً على مقاطع « رديئة عرضية ، بضمنها افكار اوليةٌ مُهملةٌ فيما بعد » بل وحتى اختلال وزني جديد^(٧) ومع ذلك ، فانه سيكون مدهشاً اذا كان كاتب محقٌ في تنقيحاته بنحو غريزي كما يثبت شكسبير كونه في المقاطع المعادة كتابتها في روميو وجوليت ، وضئى الحب الضائع ، وحلم منتصف ليلة صيف (وارى في الحوار المضاف في عطيل) ان يكون قد جعل نصّه في تنقيح ترويلس أسوأ بدل تحسينه بذلك .

لكي لانظّل نحوم حول الموضوع ، افضلٌ وجهة النظر الاسبق القائلة ان نص الفوليُو مستمدٌ من الاوراق المسودة (او من نسخة طبق الاصل من الاوراق المسودة) والكوارتو من نسخة شكسبير المبيضة . تشير الكلمات والعبارات المتكررة الباقية في الفوليُو ، والمختفية من الكوارتو ، الى النتيجة نفسها . لاحظ غريغك ان نص الكوارتو يتخلص من التكرار في ١٨٧/٥/٥ . الفوليُو يُقرأ :

(ح) ولقد رأيتك

عنيفاً كهرسيوس ، توخر جوادك الفيريغيان

ورأيتك مستهزئاً بالخسارة والاختضاع .

يستبدل هنا نص الكوارتو « محتقراً العديد » . يفعل نص الكوارتو شيئاً مشابهاً في المثال ج اعلاه مغيراً « ان رونق الجيدة منها التي لم تُظهِر للآن / سيظهر بشكل افضل » الموجودة في الفوليُو الى « ان رونق الجيدة منها سيتفوق / بإظهار الرديئة أولاً ؛ لذلك يتجنب نص الكوارتو ايضاً الحشو بتغيير .

(ط) يُصحح المواضع الرديئة لكواكب الشر

الى « يُصحح تأثير الكواكب الشريرة » .

(٩٢/٣/١ ف)

تبدو الرغبة في إزالة التكرار ، كما قلت ، سبباً ايضاً في حذف ترحيب اگا ممنون

بهكتور (هـ) ، والحصان الشجاع الساقط في الصف الاول « (ز) . فضلاً عن ذلك ، فان الشخص الذي حرّك وداع ترويلس لپاندر (أ) والذي حذف « يدعونه ترويلس » (ب) ايضاً يعطينا الغازاً نصيه تتضمن التكرار . اذا قبلنا الفرضية القائلة ان نص الفوليوي ينقل نسخة المؤلف المتأخرة ، فعلينا بالنتيجة ان نوضح الحقيقة المركبة وهي ان شكسبير أفسد نصّه المنقح في ست حالات منفصلة على الأقل (ب ، ج ، هـ ، ز ، ح ، ط) بتقديمه تكرارات غير محظوظة . كان يمكن ان يحدث هذا مرة او مرتين ، ولكن لو اخذنا بنظر الاعتبار كم من المقاطع (كشيء مختلف عن كلمات منفردة) غُيرت في هذين النصين ، فان هذه الفرضية تجعل شكسبير منقحاً لامبالياً (مُهملأً) بصورة شاذة ، مقارنةً بكونه شديد التدقيق في مسرحيات اخرى . ومن جهة ثانية ، ستعني الفرضية البديلة القائلة ان الكوارتو يمثل النسخة المتأخرة ، تعني ان شكسبير لاحظ وأزال التكرارات في هذه المقاطع الستة — كما يفعل المؤلفون غالباً .

يجب في هذه النقطة ان احذركم بانه على الرغم من ان نص الكوارتو يتخلص باتقان من هذا التكرار الكثير ، والذي هو باقٍ في الفوليوي ، هناك مقطع حيث يقدم الكوارتو بالفعل تكراراً .

(ي) حيث راحة هكتور ، وسخاؤكم سوف
يتزامن ، توسلوا اليه انفرادياً
ليذوق سخاءكم ، دعوا الابواق تُنفخ .
(٢٧٣/٥/٤) والابيات التالية / ك ؛ اقرعوا الدفوف بشدة / ف)

على الرغم من تكرار (bounties) 1 (سخاء) الموجودة قبل بيتين ، يجب ان تكون « ليذوق سخاءكم » بقلم شكسبير ، طالما أن الكلمات تتكرر في تيمون الأثيني (« ذق سخاء اللورد تيمون » ٢٧٦/١/١) . كيف يكون تكرار الكوارتو هذا ملائماً لتفسيرنا العام للنصوص ؟

اوافق السير وولتر غريغ في الرأي ان نسخة الكوارتو هي نسخة المؤلف الميضة ، ولكنها مكتوبة ، محتماً ، بسرعة هائلة ، والذي قد يفسر استبدالاً عَرَضياً يتضمن تكراراً كما في « ليذوق سخاءكم » . مع ذلك ، فانه اكثر احتمالاً ، أن « ليذوق سخاءكم » كانت هي القراءة الاصلية وأن « اقرعوا الدفوف بشدة في الفوليوي هي النموذج سابع لتكرار حذيف . واوافق غريغ ايضاً في الرأي ان نسخة

القول تنشأ (وان لم تكن بنحو مباشر ، بل من خلال تداخل نسخة مكتوبة بسرعة)^(٢٨) من الاوراق المسوَّدة التي نُفِحت للمسرح ، مع العديد من الارشادات المسرحية المضافة ؛ وأفترض ان شكسبير ساعد عندما عُملَ هذا وفي هذه النقطة غير « ليدوق سخاءكم » الى « اقرعوا الدفوف بشدة » .

ولكن الآن سيسأل ، هل هناك اي دليل على ان شكسبير قَلَبَ بخصوص عيوب صغيرة كهذه وازال تكراراً كهذا في مكان آخر ؟ شيان يجب ان يُقالا كجواب : اولهما ، تحتوي المسرحيات الاخرى ذات النصين على الظاهرة نفسها (بالتحديد ، تكرار في نص واستبدال للكلمة المكررة في الآخر) . ولكن المحققين ، قبل أن يفهم أن تنفيح شكسبير لمسرحياته يجب أن تؤخذ مأخذ الجد ، قد افترضوا دائماً ان هذه التكرارات هي افسادات نصية^(٢٩) . وثانيهما ، اذا لم يتخلص شكسبير نفسه من التكرارات السبعة في ترويلس وكريسيدا ، من الذي عمله ؟ من كان ليهتم ؟ لا اكاد اصدق ان الملقين وماسكي الدفاتر (المحاسبين) تلاعبوا بالنص لاسباب ادبية ثانوية كهذه ؛ ونحن لانستطيع ان نلوم الناسخين او المنضدين ، على الرغم من انهم يُدخلون تكرارات لا واعية في نصوص اخرى ، لان بعض تكرارات ترويلس وكريسيدا متباعدة جداً ، وبعضها الآخر تتضمن حذف مقاطع يمكن ان يعزى الى المؤلف فقط . ان الشخص الوحيد الذي كان ليهتم هو المؤلف . نحن نعلم من مخطوطات ادبية اخرى ان عدة مؤلفين يستمرون بالقلق على نصوصهم ، وهناك ، كما يبين السيروولتر غريگ بتفصيل اكثر ، اسباب قوية للاعتقاد بان شكسبير نقح ترويلس وكريسيدا . من آخر غير المؤلف يمكن ان يكون قد غير الكلمة (inclineable) (ميال) الى (attributive) (عزوي) (٥٨ / ٢ / ٢) سواء بوعي ام لا ؟ ان من الصعب مقاومة الاستنتاج ان تبديلات اخرى ، وخاصة تلك التي تحسن النوعية الادبية للمسرحية ، يجب ان تعزى الى شكسبير ايضاً . اذا كنت محققاً بخصوص تاريخ كتابة المسرحية وتأريخها المسرحي المبكر ، فقد نستطيع ان نلخص كما يأتي . كتبت ترويلس وكريسيدا في الاشهر الاولى من ١٦٠١ ومثلت بصورة خاصة ، ربما في كامبرج . وهي لم تمثل علنياً لانه لوحظ عكس المسرحية غير المتعمد لقصة ايسيكس ، على الرغم من أن شكسبير قد غير خطه حين كتابته الفصل الخامس وكان متهيأً لكتابة تكملة . ومع ذلك ، كانت مسرحية جديدة لشكسبير بحلول ١٦٠١ ستكون حدثاً مُنتظراً ؛ بتشوق ؛ سمع احد معجبيه ذوي النفوذ قبل انتاجها واراد قراءتها . لذلك فان شكسبير كتب نسخة مبيضة ،

وهي النص الذي طُبِع نص الكوارتو نقلاً عنه فيما بعد ، وواجه بعض الصعاب معه ، مُزيلاً التكرارات اللفظية - وهي ما تكرر في المسرح دون أن تُلَاحَظ ، إلا أنها تصدم قارئاً مُقيماً على انها لامبالاة - وربما غيرَ الكلمات والعبارات التي كانت مشكلة في وقتها (currente calamo) . إستنسخ شكسبير من اوراقه المسوّدة ، من النص الذي وصل الطبع فيما بعد في الفوليو ، عن طريق نسخة مكتوبة بسرعة ، ونُقِحت هذه الاوراق المسوّدة للإنتاج الخاص مباشرة بعد ذلك . ساعد شكسبير عندما نوقش الاخراج المسرحي ، وأضيفت الارشادات المسرحية الى الاوراق المسوّدة ، وربما قد غيرَ بعض القراءات في هذا النص في هذا الوقت .

تبقى كيفية وصول نسخة الكوارتو بالضبط الى بونيان والي بعد ثمان سنوات لغزاً ؛ ومع ذلك فقد يكون مهماً انه في السنة نفسها التي نُشِرت فيها نسخة خاصة من ترويلس وكريسيدا ، وصلت مخطوطة شكسبيرية اخرى الى الطبع ، على افتراض انها ايضاً من مجموعة خاصة وضد رغبات المؤلف ايضاً . احتوت السونيتات (١٦٠٩) على اهداء مُبهم كالرسالة المضافة الى الاصدار الثاني من ترويلس وكريسيدا . هناك ، في كلتا الحالتين ، اعتراف غير مباشر بأن لشخص نصف مُعرّف الحق في النص - دبليو ، إيج ، المسبب الوحيد للسونيتات ، و « المالكين الكبار » للمسرحية - . ويمكن أن النصين ، فضلاً عن كونها مطبوعين من قبل الطبّاع نفسه ، وهو جي ايلد ، نُسخا سابقاً للمالك نفسه . لم يُبيّء شكسبير ، بقدر ما نعلم ، عدة نسخ خاصة . من ناحية اخرى ، نحن ندرك انه كان راغباً في اظهار نفسه لصديق السونيتات . وألم يكن هذا الصديق واحداً من المعاصرين القلة الذين ، قبل نشر السونيتات ، كانوا سيكونون قادرين على الاستمتاع باثارة خاصة في المسرحية - بالتحديد ، ان الصورة الساخرة لكريسيدا كانت مُلْهِمة جزئياً بالسيدة السمراء؟ (٣٠٩)

منطق نقد النص وطريق العبقريّة نسخة كين - دونالدسن من يبييرز بلاومن في المتطور التاريخي

لي باترسن

من الافكار المنهجية العديدة التي قُدِّمت خلال تاريخ نقد النص ، وربما الأقدم هي التمييز بين الدليل الداخلي والخارجي . فعلى الدليل الخارجي أن يهتم بالمخطوطات التي تحدث فيها قراءة معيّنة ومدى تكرار براهينها ؛ الدليل الداخلي هو نوعية القراءة بالنسبة الى اشكالها المختلفة . إن النوع الاول من الدليل وثائقي ؛ انه موجود كمخطوطات (او طبعات) يجب ان تُؤرَّخ ، تُحسَّب ، وتُقيَّم . اما النوع الثاني من الاثبات فهو حُكْمِيّ (ظاهرياً) ، انه يوجد كتمييز يجب أن يُجرى بمهارة المحقق . يُعدُّ النوع الاول من الاثبات غالباً موثقاً ، خاصةً عندما يكون غائباً ، كما في حالة صرف النظر المألوفة « هذا التصحيح بدون وزن » .^(١) ويُعدُّ النوع الثاني غالباً غير جدير بالثقة ، وخاصةً عندما يكون موجوداً ، كما في حالة النقد المألوف بنحو متساو بان محققاً كونه اهمل اثبات الشواهد ، . . . يترك الاحكام النصية الى نزوات الممارس الفردي . «^(٢) باختصار ، يُرى أن اي منهج مبني على الدليل الخارجي انه موضوعي عادةً ، والمبني على الدليل الداخلي ، ذاتي . لقد كان التمييز معنا في النظرية طالما ان الانسانيين قد عرّفوا نوعين من emendatio (التصحيح) ، واحد ope in genii (قوة الذكاء) والآخر ope codicum (قوة المفردة) ، وفي التطبيق منذ ان نُقِلَت الوثائق لأول مرة ؛ ويمكن ان يُكتَب تاريخ نقد النص ، وهو عادةً يُكتَب ، بناءً على التحالفات المتغيرة بين الطريقتين . بيدوانا كلنا ارسطوطاليون او افلاطونيون ، محافظون او ليبراليون ، تاريخيون او نصيون . لذلك يظهر أن كون هذا تمييزاً يحتاجه نقد النص بوضوح - الموضوع قابل للوصف بصعوبة بدونه - فانه ايضاً مصدر اكثر المسائل التي تقسم النقاد . ربما يكون هذا بسبب ان التمييز نفسه

لي دبليو باترسن استاذ الادب الانكليزي المشارك في جامعة جونز هوبكنز .

نادرا ما كان هدف اهتمام دائم ، ببساطة لان المشاكل تظهر ، ليست بسبب اجراء التمييز ، وانما بعد وجود التمييز هناك^(٣) .

يوفر مطبوع مؤخر فرصة مثالية لبحث هذه المسألة الاساسية : طبعة اثلون يريس في ١٩٧٥ للنص ب من بيرز بلاومن للانكلند ، المحققة من قبل جورج كين وأي تالبوت دونالدسن . بغض النظر عن الاهمية المطلقة لانجازها ، فان طبعة كين - دونالدسن جديدة بالذكر لاعادة تفكيرها بالاسئلة المحيطة ، ليست فقط بهذا العمل ، ولكن بنقد النص نفسه . فضلاً عن ذلك ، يتبنّى المحققان موقفاً شُخصت من قبل منقح ك « ذاتية مكونة بعمق » ، وصف - محتملاً - لايتخاصمان معه^(٤) . يُشدّدان في كل مناسبة من مقدّمتهما البالغة ٢٠٠ صفحة على افضلية الدليل الداخلي على الدليل الخارجي ، وهو نهج قاد معلّقاً آخر اقل ودّيّاً ، الى وصف طريقتهم ك « اختيار تحقيقي حر » والطبعة ككل ك « راديكالية اذا لم تكن ثورية »^(٥) . في الحقيقة ، ان ما تقدّمه الطبعة هو اعادة صياغة لمسألة الدليل كلها ، مع نتائج تُبين كيف ان مصطلحات مثل « ذاتي » و « موضوعي » هي مضلّة بشكل عميق . ولكن هذا استنتاج لا يجعله حتى المحققان واضحاً ولتقييم قوّته ثمة نوعان من العرض ضروريّان . الاول هو تعريف الطبيعة النظامية تماماً لاجراءات ومنهج المحقّقين ؛ والآخر هو تحديد موضع الطبعة ضمن تاريخ نقد النص .

الاول ضروري لمواجهة مقاومة المحقّقين نفسها ، الموضوعية خطأ كما ارى ، لبرجة اجراءاتهم الى نظام قابل للتطبيق بشكل عام . فهما مهتمان بتنفيذ ادعاءات علم نسب ميكانيكي mechanical stemmatics ، مع افتراضاته بالموضوعية والتأكد الى درجة انها يقلّلان من قيمة - في العرض لا في التطبيق - النظام بحد ذاته ، خاصة المنطق المنهجي القوي لاجراءهم . ثانياً ، سنكون - بتحديد موضع الطبعة تاريخياً - قادرين على رؤية ان القيم التي هي موضع الجدل في نقد النص تنشأ من المنبت التاريخي كتلك التي تناقش من قبل المنظرين الأدبيين . من ناحية ، كلا الاجراءات التجريبية لنقد النص وخطط النقد الادبي مُدبّلة بمجموعة قوية من الافتراضات المثالية ، في حين أنه من ناحية اخرى ، قد تم تحدّي هذه المقدمات من قبل نزعة تاريخية تقليدية وتفكيك طليعي .

ان غرضي هنا ليس الحكم في هذه المناقشة - على الرغم من أن التزاماتي المثالية ستكون واضحة - بل اكتشاف المسائل المتنازع فيها .

ففي حين ان التوازيات (التماثلات) بين نقد النص والنقد الادبي واضحة بنحو كاف ، ماتلقت تفاصيل ومضامين هذا التشابه الاهتمام الذي تستحقه . ان العديد من عناصر الايديولوجية الانسانية المواجهة هجوم النظرية النقدية الحالية - وزن الموضوع ، وافكار الاصل والاصالة ، والنص الثابت - كانت بصورة تقليدية ضمن نطاق نقد النص ، حيث تلقت المناقشة الجديرة بالاعتبار . فضلاً عن ذلك ، فهي مُستمرة - ضمن هذا السياق - على الاقل بقوة تجريبية قد ينبذها الناقد الما بعد الحديث بسهولة جداً . تحمل المواقف النقدية بصورة عكسية للتفكيك تشابهاً تهماً بالمارسات التحقيقية التي يُعتقد بها عادةً انها محافظة جداً ، اذا لم تكن رجعية . بتعبير آخر ، قد يكون النقد والمحققون - من اية قناعة كانوا - يقطنين لبعض مضامين مواقفهم .

في الواقع ، ان الدليل الخارجي ليس شيئاً سوى الحقيقة أن قراءة معينة تحدث في مخطوطة او اخرى ، أي ، اثبات ، اما الدليل الداخلي فليس شيئاً سوى الحقيقة ان هناك في مناسبات عديدة اكثر من قراءة واحدة ، أي ، اختلاف (تنوع) كلاً الدليلين الداخلي والخارجي هما دليلاً الاصاله ؛ كلاهما ، في وبنفسيهما ، حقيقتان على حدّ سواء ، موضوعيان على حدّ سواء ، وتاريخيان على حدّ سواء . يستخدم كلاهما للغرض نفسه ، وهو اكتشاف تاريخ النقل ، على افتراض انه حالما يُعرف هذا التاريخ ، سيكون بمقدور المحقق ان يقلبه ، ان يُرجع العملية الى الوراء حتى يصل تاريخ النقل الاصيل الى مدى النظر . يُكتشف بالدليل الداخلي تاريخ النقل بتقرير اتجاه الاختلاف ، أي ، أي من الاشكال المختلفة اصل الاشكال الاخرى . يُنجز هذا ، كما سنرى بعملية تفسير مُتقنه . إلا انه ، غالباً ما يُفترض ان الدليل الخارجي يدخل في العملية التحقيقية بنحو مباشر و « موضوعي » تماماً غير مُلَطَّخ بالنشاط التفسيري . هذه ليست هي القضية ، ويمكن توضيح ذلك بنظرة قصيرة الى مصير علم النسب (stemmatics) .

لقد أُستخدم الدليل الخارجي تقليدياً من قبل المحققين لاكتشاف تاريخ النقل بتكوين سلسلة نسب ، او الارومة (stemma) ، للمخطوطات الباقية ، وبواسطتها تقرير قيمتها النسبية وطبيعة الاجداد المفقودين ، وخاصة الأب المؤسس . الخطوة الاولى في تركيب الأرومة هي تصنيف المخطوطات الى فصائل (عوائل) ، وهو منهج يمكن انجازه بطريقتين . الاولى بواسطة صفات پليوغرافية* مشتركة كالشكل

* پليوغرافي هي التسمية التي تُطلق على علم معرفة الكتابة القديمة .

والبر . إن نموذجاً مذهباً موجود في مخطوطات ابيكتيتوس ، حيث سُوِّمَتْ مخطوطة بلطخة دهنية كبيرة وتفتقد كل الاخباريات المقطع المطموس فقط^(٣) . ولكن هذا النموذج شاذ لدرجة كبيرة ، وعلى الرغم من التطورات الاخيرة لم يفلح علم الپلويغرافي لحد الآن في توفير دليل واضح حول العلاقة بين الوثائق^(٤) .

الطريقة الاخرى للتصنيف هي بواسطة الخطأ المشترك ، وهو منهجٌ فاقد سمعته الجيدة الآن لسببين . اولهما : هو انه لا يُعدُّ صحيحاً تاريخياً ، لانه يعتمد على مجموعة افتراضات مشكوك فيها : منها ان الناسخين عملوا الخطأ نفسه فقط عندما كانوا ينسخون عن بعضهم وليس بصورة مستقلة ؛ وان الاخطاء انتقلت فقط هبوطاً في شجرة العائلة وليس عبرها ، من خلال عملية تلويث ؛ وان هناك شكلاً صحيحاً واحداً فقط بين الاشكال المختلفة ، اما بقية الاشكال فهي اخطاء^(٥) . السبب الثاني ، وهو السبب الذي يهمننا اكثر هنا ، هو ان المنهج - نظرياً - بدون معنى . انه يحدد خطوته الاولى كتصنيف بواسطة الخطأ المشترك ، غير انه في الحقيقة ، ان العملية تبدأ فعلاً بتشخيص الخطأ . اذا كان هذا العمل حقيقةً بديهيّاً الى درجة عدم حاجته الى اية مناقشة منهجية ، سبدو كذلك - آنذاك - كل عملية التحقيق التي لا تهتم سوى بتحديد هوية الخطأ . بالنتيجة ، ببناء نتائجها على تعقيد ما تعدّها معلومات « خام » ، فان الطريقة الخارجية تعدُّ نفسها غير قادرة على فهم العمليات التفسيرية التي بواسطتها أُنتجت تلك المعلومات بالدرجة الاولى . انها ، باختصار ، معرضة لتهمة الاعتقاد السيء لانه اخفّت عن نفسها الطريقة التي أُنتجت بواسطتها نتائجها .

ركّز جوزيف بيدير ، في رفضه المشهور للارومة ، فقط على هذا الاعتقاد المنهجي السيء بعبارات ملائمة لهذه المناقشة ولتقديرنا التالي لتأريخ نقد النص^(٦) لم يكن قصد بيدير (كما يُعتقد احيانا) مجرد ان المحققين يُنتجون ارومة شرماء لكي يتجنبوا فرزاً ميكانيكياً بين الاشكال المختلفة التي استولت على حكمهم ، بل بالاحرى ان تلك المرحلة الاولى للتمييز التي بُنيت عليها الارومة كانت نفسها غير مُتَحَكِّم فيها باية تحديدات منهجية قد تحدّد انخفاضاتها . بتعبير آخر ، حالما يُقسَّم اي محقق مخطوطاته على فصائل (عوائل) فان قوى التحليل النصي لديه ستستمر على التأثير في الاشكال المختلفة ، باكتشاف تشابهات عائلية معينة بين اعضاء الارومة ، الى ان تكون قد قللت الفصائل الى اثنتين فقط . فكما عبر عنها بيدير ببلاغة يستحوذ على المتخصص في علم الارومة « قلقٌ دائم ، كلياً تجاوز حد نقد

الاشكال المختلفة ، لا يكون حاصلًا على كفايته بعد » . (ص ١٧٥) . يُضطرُّ « نوع من الضرورة الاخلاقية » المحقق الى تأمل احتمال أن اثنين من فصائله الثلاث قد تكون واحدة فقط مُتَخَفِّة ؛ « انه ذلك النوع من الوسواس الذي يلزمه القوة التي تنقسم على فرعين ، مرة ثائرة وتدفع به الى البداية ، والنظام الذي يدفعه للبحث عن الاخطاء الشائعة ولكن بدون منحة أية وسيلة لمعرفة اللحظة التي يجب ان يتوقف فيها » (ص ١٧٦) . ان هذه « القوة الثنائية التفرع » هي التي في قلب كل منهج تحقيقي : اي ، الرغبة في تمييز الاصاله من غير الاصيل . ولكن برفض الاعتراض بعملها ، فان علم النسب غير قادر على اخضاعها لتقييدها المنهجية ولذلك فانه مخدوع بنفس بالدافع (libido) نفسه الذي يحثّه بالدرجة الاولى .

ليست هذه الخطوة الاولى المخفية لعلم النسب شيئاً اكثر في الحقيقة (وليست اقل من) سوى تفسير الاختلاف الذي يُقَيَّم بواسطته الدليل الداخلي . اذا كان صحيحاً ، كما يؤكد الرأى التحقيقي الفصل ، ان المخطوطات يجب ان توزن (بمعنى تفسر) وليس فقط أن تُحَسَّب ، فإن عملية التفسير يمكن ان تبدأ فقط بمحاولة تحديد اي شكل من الاشكال المختلفة خاص بالناسخ . تلقت الاسس التي يجب ان يتم بها عمل هذا مقداراً جيداً من الاهتمام ، على الرغم من كونه اقل بكثير من ذلك المخصص للخطوة الثانوية بالضرورة لتصنيف المخطوطات^(١) اثنان من هذه الاسس هما : القواعد المشهورة difficilior (الصعوبة) و brevior lectio potior (الحصول على الاختيار الأقرب) : اما البقية فهي الاجراءات التي تتغير في تفاصيلها مع نوع النص الذي قيد المناقشة ولكنها ، كاجراءات ، قابلة للتطبيق عالمياً . تتوقف هذه على اكتشاف معايير الوزن ، والقواعد ، والاستعمال ، الخاصة بالكاتب شخصياً وبثقافته والتي تستطيع ان تُفيد في تعريف usus scribendi (الاستعمال التأليفي) للمؤلف .

ان ناقد النصوص الآن متسلحاً بهذه الادوات قادرٌ على البدء بالتمييز بين قراءة خاصة (تعود الى) بالمؤلف واخرى بالناسخ ، باختصار ، على التحقيق . يُباشِر بواسطة اسس التمييز هذه بتقييم كل الدلائل ، سواء كانت خارجية ام داخلية . ولا يعني هذا ان الخارجي متروك جانباً غير ملائم نوعاً ما او بطبيعته غير قابل للنفاذ اليه . بل العكس ، ان المخطوطة المعنية التي تُثبت فيها قراءة ما وتكرار الاثبات هي دلائل مهمة على اصاله القراءة ويجب أن تُقَيَّم . ولكن مجرد حقيقة الاثبات وتكراره لا يزودان اي دليل للمحقق كي يكون قد بدأ بفهم شيء من طبيعة الاثبات بحد ذاته

في المخطوطة المعينة موضوع النقاش .

إن طبعة كين - دونا لدسن من نص ب هي المجلد الثاني من مشروع بيرز بلاومن الكلي ، ولكن مناقشة هذه المسائل تبدأ في المجلد الاول ، المحقق من قبل جورج كين وحده^(١١) . إن العملية التي يُنجز بها اي نص محقق هي بصورة حتمية وملائمة دائرية . تخضع اعدادات الصياغة الافتراضية المبكرة الى سلسلة من الاختيارات مقابل انواع مختلفة من الدلائل حتى تُنجز نسخة نهائية تُجيب عن الاسئلة البرهانية بصورة مُقنعة وكفوءة اكثر^(١٢) . مع ذلك ، يمكن تدريس طريقة كين التحقيقية كأربع خطوات متتابعة . كانت الخطوة الاولى اختبار كل القراءات المقدّمة من قبل المخطوطات وفقاً للمعايير الداخلية المُعرّفة اعلاه ، وبهذه الوساطة ، الوصول الى نسخة تمهيدية من النص الاصلي كانت المرحلة الثانية استعمال هذا النص لتحديد الاخطاء في كل مخطوطة منفردة وبذلك جعل تصنيف المخطوطات وفق الخطأ المشترك ممكناً .

قد يبدو التصنيف زائداً ، ولكنه في الحقيقة اساسي ؛ ان درجة التكرار التي تظهر بها قراءة ما هي شيء يجب أن تشرحه أية فرضية حول هذه المخطوطات ، واية طبعة هي فرضية كهذه^(١٣) . اكتشف كين في مقارنة المخطوطات بنصّه وثم تصنيفها ؛ ليس وفق مجرد الاخطاء « المهمة » (كما هو الحال عادةً) ولكن وفق كل الاخطاء ، اكتشف انه على الرغم من انه استطاع ان يحدّد عدداً من المجموعات المختلفة ، إلا ان الدليل كان متناقضاً لدرجة عدم السماح له بتأسيس اية علاقات أصلية (نسبية) بين هذه المجموعات . ولكن القيمة الحقيقية لمحاولة التصنيف كانت في انه كشف الدرجة التي تتفق فيها مخطوطات معينة في الخطأ عندما لم تستطع محتملاً ان تشترك في علاقة نسبية بسبب اتفاقها مع مخطوطات اخرى . ان وجود هذا « الاختلاف المتقارب » ، كما يسميها كين (متبعاً غريگ) ، كان غامراً الى درجة انه لم يكن بالامكان تفسيره بمجرد التلوّث^(١٤) : بل العكس ، انه أظهر أنّ الناسخين بصورة معتادة عملوا الاخطاء نفسها بصورة مستقلة . كما اسلفنا ، يفترض علم النسب بالضرورة أن نسبة كبيرة من الاخطاء موروثه ولذلك يمكن ان تُستعمل لتتبع الاصل ؛ ولكن شمولية مقارنة كين اظهرت ان الحقيقة كانت ، على الاقل بالنسبة لهذه القصيدة ، العكس بالضبط . فضلاً عن ذلك ، اظهر تحليل الاشكال المختلفة ان مبدأ الصدفة امتدّ ، ليس فقط الى الاخطاء الميكانيكية ، بل الى استبدالات مقصودة من قبل الناسخ ايضاً . باختصار ، اصبح واضحاً انه كان هناك منطق خطأ

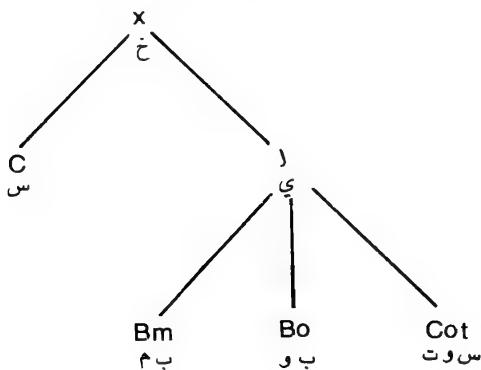
عاملاً خلال كل عملية النقل ، وبجعل هذا المنطق واضحاً كان بإمكان محقق ان يعيد بناء تاريخ ذلك النقل . أصبح كين بعد رفضه رأي لشمس المشهور recensio sine interpretatione (مراجعة بدون تفسير) قادراً على تأسيس المبدأ المقابل re-censio per interpretatione (مراجعة من خلال التفسير) ، على اساس جديد تماماً .

لذا كانت المرحلة الثالثة في العملية التحقيقية تنقية منطق الخطأ هذا وجعله واضحاً . عاملاً حسب المبدأ أن الاستبدال الخاص بالناسخ كان بصورة عامة أقل احتمالاً من الاحتفاظ بالقراءة الاصلية ، فحص كين باهتمام خاص تلك الاشكال المختلفة حيث - على اساس الاثبات بالدرجة الاولى - لم تكن الاصاله موضع شك بصورة خطيرة . متسلحاً بهذه المعلومات ، كان آنذاك قادراً على تعريف عادات الاستبدال الخاصة بالناسخ وخاصة اشكال التنفيه المختلفة التي تعامل الناسخون بواسطتها مع قصيدة ذات صعوبة تقنية وموضوعية كبيرة كان آنذاك يمكن استخدام هذا usus scribendi (الاستعمال التأليفي) الخاص بالناسخ لتنقية نظيره الخاص بالمؤلف ، ويستطيع هذان المعياران سوية أن يزودا اختباراً مزدوجاً : من ناحية ، يجب ان تتطابق القراءة الاصلية مع الاستعمال التأليفي الخاص بالمؤلف ، ومن ناحية اخرى يجب ان تتطابق الاشكال المختلفة الخاصة بالناسخ مع عادات استبدال خاصة بالناسخ ومعروفة ، اي ، مع الاستعمال التأليفي الخاص بالناسخ .

كانت المرحلة الرابعة والاخيرة للتحقيق ، إذن ، التقدير الاستقرائي لهذه المعايير من المعروف الى غير المعروف ، من تلك الامثلة المثبتة بشكل كبير ، حيث كانت الأصالة واضحة ، الى الامثلة الاخرى حيث أثبتت القراءة الاصلية بضعف او حتى حيث ظهرت القراءة المثبتة بالاجماع خاصة بالناسخ . أبعد ما تكون من مناورة شجاعة ، ليس هذا التقدير الاستقرائي ممكناً فقط بل اجباري . اذا كانت قراءة معينة خاصة بالناسخ بشكل يمكن توضيحه في حين انها مثبتة بضعف ، لذلك يجب ان تكون هذه القراءة خاصة بالناسخ كذلك عندما تكون مثبتة بقوة وحتى بالاجماع . ان انحدار الخطأ من النموذج الاصيل الى كل المخطوطات الباقية ليس مجرد احتمال بل حتمي ، وخصوصاً حيث تكون القراءة faciliior (سهلة) والاحتفاظ بقراءة هي prima facie (الاشكال الاولى) الخاصة بالناسخ لمجرد كونها مثبتة بالاجماع في سياق واحد هو انتهاك للخطة التحقيقية كلها . باختصار ، إن الاحتفاظ بقراءة مخطوطة بهذا الشكل هو تحدي الدليل .

يَتَّبَعُ تحقيق نص (ب) الخطوات نفسها ، على الرغم من أنها مطبَّقة الآن (كما يؤكد المحققان) بطريقة « منطقية دقيقة » أكثر^(١٦) . ان هذا التأكيد المتجدد - الى حدٍّ ما - هو ببساطة ادراك بان المنطق بالتعريف يعمل دائماً في اعلى مستوى من الدقة ، وانه مطلوب - الى حدٍّ ما - بطبيعة الدليل الذي هو غزير ومشكوك فيه . لان محاولة التصنيف هنا تُظهر درجة من الاختلاف المتقارب الذي هو سائد فعلياً . تستحق هذه النقطة الايضاح بتفصيل بعض الشيء .

يؤسس المحققان ثلاث مخطوطات : ب م (Bm) ، ب و (Bo) ، س وت (Cot) ، كمجموعة اختلافية هي تقريباً بالتأكيد نسبية لأن هذه المخطوطات تشترك في اكثر من ٨٠٠ شكل مختلف منفرد او خطأ مشترك ؛ فضلاً عن ذلك ، هناك ٢٥٠ من الاشكال المختلفة الاخرى تشترك بها هذه المخطوطات الثلاث مع مخطوطة رابعة ، س (C) . تبرهن هذه الحقائق على العلاقة الآتية :



ولكن المحققان يبينان ان مخطوطة خامسة ، F ف ، تشترك في اكثر من ٨٠ شكلاً مختلفاً منفرداً ب م ، ب و ، س وت ، وهي اخطاءٌ تخلو منها س . لا مكان لـ (ف) في هذه الارومة : فلا يمكن وضعها في ذلك الفرع من الفصيلة (العائلة) لكونها مفتقدة الـ ٨٠٠ خطأ التي تحدّد سليلي ي (Y) ، وليس لها محلٌ في الحقيقة في الفصيلة ابداً لكونها مفتقرة الى الـ ٢٥٠ خطأ التي تحدّد سليلي خ (X) . لذلك فان الـ ٨٠ شكلاً المختلف الفريد التي تشترك بها م ، ب و ، س وت هي دليل ، ليس على العلاقة النسبية ، ولكن على الاختلاف المتقارب . كما يقول

نقترح ، في تحديد ب م ، ب و ، س و ت ، ف مجموعةً اعتباريةً ، ان الاختلاف الخاص بالناسخ في السلف المشترك الشامل لـ ب م ، ب و ، س و ت ، في اكثر من مرة في ١٠٠ سطروفي ف او السلف المباشر ، أخذ الشكل نفسه في النقطة نفسها . لايدو اي استنتاج آخر محتملاً منطقياً ؛ علاوة على ذلك ، كان الاختلاف المتقارب ، بصورة خاصة ، صدفةً . (ص ٤٨)

ويعمّان استنتاجاتها كما يأتي :

إن منطق الاختلاف المتقارب جاف ؛ سواء اذا قُبِلَتْ اي من تحديداتنا الاصلية (النسبية) ام لا فإن المجموعات المتغيرة للمخطوطات (ب) تدل على حدوثه . ان هذه المخطوطات هي بالضرورة ذات علامة اصلية (نسبية) عمودية ما ؛ حيثما تكون هذه المخطوطات عدة مجموعات متغيرة في طبيعة الاشياء فان القليل منها فقط يمكن ان تكون اصلية (نسبية) . يجب ان تكون البقية - حُدِّدَتْ ام لا - قد ولدت في اختلاف متقارب إن القارئ الذي يجد الاختلاف المتقارب تفسيراً صعباً مدعو للتأمل في نوعية اي تفسير آخر (الصفحات ٣٧ - ٣٨ ، الملاحظة ٤٧ ؛ ص ٥٨) .

لقد اسهبت في هذه النقطة لاسباب خاصة وعامة . بصورة خاصة ، إن الحقيقة الموضحة لهذه الدرجة من الاختلاف المتقارب تشكك في صحة علم النسب ، وبشكل اكثر فائدة ، تصدق منطق الخطأ ، لانها تبين ان الاستبدال الخاص بالناسخ كان غالباً متطابقاً وكان لذلك يتم توليه بهدي مبادئ معينة . بصورة عامة ، كما يبين المحققان ، فان هذه الحقائق تنبهنا الى اهمية قبول هذه الظاهرة في تحقيق نصوص الانكليزية الوسطى » (ص ٤٧) - وكل النصوص العامة - قد يقترح شخص . كل ما يحتاج المرء الى ان يفعله هو القراءة خلال محاولات منلي وريكرت المعدبة لشرح تصنيفها مخطوطات حكايات كاتربري بواسطة التبديلات المتعددة للنسخة الاصلية لادراك مدى كون هذا المنهج مُثيراً في اعادة تحقيق شاعر محقق بدقة الى درجة كبيرة مثل جوسر .

اذن ، فتحليل كين ودونالدسن للدليل الخارجي يكشف كُلية وجود الاختلاف المتقارب وتقوُّص بدرجة خطيرة جداً الحقيقة المجردة للاثبات معياراً للاتصال^(١١) . ولكن ، لوجود نسختين اخريين لهذه القصيدة (A و C ، لم تكن مخطوطات B

مصدر الاثبات الوحيد . تُثَبَّت حوالى الخمسة والثلاثين بالمائة من القصيدة بتقليدي مخطوطتين اخريين ، وتُثَبَّت الخمسة والاربعون بالمائة الاخرى بتقليد آخر (عادةً C ولكن في الخطوات الاحدى عشرة الاولى احياناً A)^(١٨) . كون هذا الاثبات مُعَقَّد بحقيقة المراجعة هو طبعاً صحيح ؛ ولكن كما يبين المحققان ، هناك حالة واحدة حيث الدليل بَيِّن ويجهز استنتاجات يمكن الاعتماد عليها في الحالات الاكثر غموضاً : عندما تتفق A و C مقابل B ، وخاصةً عندما تؤثر المعايير الداخلية الى أن B نصٌ خاصٌ بالناسخ .^(١٩) . في حدود الثمانئة سطر المثبتة بنحو مضاعف هناك تقريباً ١٥٠ حالة من هذه ، وهي كتلةٌ مؤثرةٌ من المعلومات للتوصل منها الى استنتاجات ؛ كما يقول المحققان ان A و C في هذه الحالات « تعطيان فحصاً دقيقاً لاصالة القراءات في السلف المشترك الشامل لمخطوطات B » . (ص ٨٣)^(٢٠) يجب ان يُلاحظ ايضاً أنَّ هنا كما في اي مكان آخر تُطَبَّق عمليتان على القراءات المُثَبَّتة لغرض تقييم الاصالة : التناغم مع الاستعمال التأليفي للمؤلف ، وبالنسبة للاشكال المختلفة (الاختلافات) ، الانتاج بالوسائل المعروفة للاستبدال الخاص بالناسخ ، اي الاستعمال التأليفي للناسخ .

فضلاً عن هذه المقارنة الاولى الحاسمة ، هناك ثلاث مقارنات اخرى يمكن عقدها بين هذه النسخ الثلاث ، وقد إستفاد المحققان من كل المقارنات الثلاث : تُقَارَن B بـ A وحدها ، حيث لاتنسجم C ؛ تُقَارَن B بـ C ، حيث تكون منقحةٌ وغير منقحةٌ وتُقَارَن A بـ B و C ايضاً حيث انها منقحةٌ وغير منقحة^(٢١) . ان تأثير هذه المقارنات هو اظهار فساد الانموذج الاصلي للنص B والفساد الاقل خطورةً نسبياً الوحيد للمخطوطة التي منها عمل لانكلند في تأليف النص C . بالنسبة لنا ، المهم هو تأكيد المحقق الثابت أسبقية معايير الحكم الداخلية على الخارجية ، هنا وخلال كل العملية التحقيقية . فكما يقولان ، يجب ان يكون واضحاً لقارئ مقدمتهما المدى الذي « وضعان وثوق التمييز [بين القراءات الخاصة بالمؤلف والخاصة بالناسخ] كمقرّر للافالة في مواقع تحقيقية مختلفة فوق موقع الاثبات » (ص ١٦٣) . هذه عبارةٌ مشروطةٌ بدقة ، ولكنها يمكن أن تُشترط اكثر بتأكيد الدرجة التي يظهر بها الاثبات نفسه في عملية التمييز .

على سبيل المثال ، عندما يُقَارَن نص B النموذجي بالنص A ، فانه يُكشَف محتوياً على نحو مائة « قراءةً بعدّها المحققان خاصةً بالناسخ وفق مقاييس الاستعمال (usus) الخاص بالمؤلف والناسخ . ولكن الاثبات يظهر ، ليس فقط عنصراً حاسماً

في تعريف هذه المقاييس ، بل بصورة خاصة ايضاً في تحديد الطبيعة الخاصة بالناسخ لهذه القراءات المعينة . يشير المحققان الى ان اكثر من نصف المائة يظهر « كاختلافات خاصة بالناسخ لقراءات A الاصلية في التقليد ما بعد الانموذجي لـ A ، اي ، في مخطوطات A الباقية » (ص ١٠١ - ١٠٢) . بتعبير آخر ، ان احتمال كون القراءات التي يختارها المحققان كـ B الاصلية محرفاً الى الشكل المختلف الذي يظهر ، والمثبت بالاجماع غالباً ، في المخطوطات B ، قد أظهر بوضوح في التاريخ النصي للمخطوطات A . انه صحيح طبعاً ان هذا الدليل كان يمكن ان يفسر بطريقة معينة بحيث يتم الوصول بالضبط الى الاستنتاج المعاكس : ولكن للوصول الى هذا الاستنتاج كان يجب علينا ان نوضح ان المحققين قد اساءوا فهم اتجاه الاختلاف بين قراءات A ، والذي كان يتطلب منا ان نشرح اتجاهات متماثلة ظاهرياً للاختلاف في حالات اخرى حيث الاثبات يدعم بنحو متساوٍ النوع نفسه من الاصلية التي نرغب في تنفيذها هنا .

ان الاختيار ، باختصار ، ليس بين تكرار الاثبات والحكم التحقيقي بين الاشكال المختلفة وانما بين فرضيتين مختلفتين تُوضَّح بهما كل الدلائل . اذن بينما يبقى صحيحاً القول ان الاسبقية المنهجية معطاة للمعايير الداخلية ، في كون الاختيار بين القراءات الاصلية وغير الاصلية يبدأ من ويجب ان يتوافق مع تعريفات الاستعمال الخاص بالمؤلف والخاص بالناسخ ، سيكون من الخطأ تماماً القول ان الدليل الخارجي مُهمَل او متجاهلٌ نوعاً ما . بل العكس ، فكل قرار تحقيقي يجب ان يتوافق تماماً مع ذلك الدليل - مع الحقيقة وتكرار الاثبات - ومع الاسس المشتقة من الفحص الادق للقراءات النذرة ايضاً .

ان لمثالي الواصف الثاني علاقة بعادة المحقق لتصحيح الانموذج الاصيل للنص B على اساس الاختلال الوزني ، منهجٌ تعرَّض لنقد لاذع^(٣) في الحقيقة ، ان منهجهما هنا هو صورة مصغرة لمنهجهما في كل مكان من العمل ، ولذا فيجذب انتباهاً خاصاً . هناك ، بصورة خاصة ، ٣٥٠ بيتاً قيد البحث في الانموذج الاصيل للنص B ، والتي تحتوي على اقل من ثلاثة مقاطع شعرية متجانسة استهلالياً : هل هذه

الخصوصية الوزنية علامة الاستبدال الخاص بالناسخ ام هي جزء من ذخيرة لانكلند
 الفنية ؟ للاجابة عن هذا السؤال يفحص المحققان حوالي ٨٠٠ بيتاً خاصاً بالناسخ
 بنحو يمكن اثباته بمقاييس الاثبات والاستعمال الخاص بالمؤلف ، وهذه الابيات
 تتجانس استهلالياً في مقطعين شعريين فقط . من بين النماذج الاثني عشر المتجانسة
 استهلالياً المحتملة في مقطعين شعريين ، تستفيد هذه الابيات في الحقيقة من خمسة
 فقط ، وهذه الخمسة ليست فقط « بالضبط النماذج المتجانسة استهلالياً من ابيات
 المقطعين في النص B النموذجي » ، ولكنها فضلاً عن ذلك ، تظهر هناك « تقريباً
 بنسب مشابهة » لظهورها في الابيات الخاصة بالناسخ بشكل جلي (ص ١٣٧ ،
 الملاحظة ٢٩) . باختصار ، أثبتت استعمال الخاص بالناسخ ومتجانس استهلالياً
 في مقطعين شعريين بهذه الطريقة ، أثبتت بقية القصيدة استعمالاً خاصاً بالمؤلف
 مقابل التجانس استهلالياً في اقل من ثلاثة مقاطع شعرية ، ويمكن الآن أن تُحدّد الـ
 ٣٥٠ بيتاً بأمان على انها غير اصلية وبحاجة الى تصحيح^(٣) في الحقيقة ، ان طبعها
 كابيئات اصلية (بغض النظر عن اثباتها) ليكون إنتهاكاً جسيماً للدليل .

ان الاستنتاج المنهجي الذي توجهنا اليه ممارسة هذه الطبعة يجب ان يكون الآن
 واضحاً . ذلك هو اننا لانستطيع ان نضع التمييز بين الدليل الداخلي والخارجي مع
 التمييز بين المناهج الذاتية والموضوعية . فلا الدليل الداخلي ولا الخارجي اكثر
 موضوعية من الاخر ؛ كلاهما حقيقتان يمكن ان تبثتا بقراءة المخطوطات . تملك
 الحقيقتان ، فضلاً عن ذلك ، وبصورة حاسمة ، قيمةً ضمن العملية التحقيقية فقط
 عندما تخضعان للتفسير ، اي عندما يُعرّف (يُحدّد) مكانهما في الهيكل الكلي لكل
 الدلائل . كما يوضح كين ودونالدسن بدقة ، فان ظهور قراءة في أيّ من او في كل
 المخطوطات (اي : الاثبات) لا يمنح تلك القراءة من نفسه وبنفسه أيّ وزنٍ بتعبيرٍ
 أجراً ، إنها يُظهِران انه لا للاثبات ولا للاختلاف ، بقدر مايتعلق الامر بتلك

المسألة ، أية قيمة اثباتية حتى يكون قد فُسر ؛ قبل أن يتم تبنيها في العملية التحقيقية ، فان وجود قراءة معينة في مخطوطة او مخطوطات معينة ليس اكثر اهمية في القرارات التحقيقية من نوعية الرق او لون الحبر . في الحقيقة ، ان الاهمية التي تصبح القراءة ممتلكة اياها تنشأ من ، ليس بدرجة كبيرة بل كليّة ، من العملية التفسيرية التي حولتها من معلومة خام الى دليل . لذلك فإن انتقاد اختيار تحقيقي لانه يفتقر الى « قوة » الاثبات وهو بذلك « ذاتي » هو الاعتقاد بان في مكان ما توجد مجموعة حقائق نصية معناها بين بذاته وبالعكس ، فان الادعاء بان مجرد الاثبات هو جزء من « دليل خارجي » وبأن الشخص يكون « موضوعياً » بالاعتماد عليه لتأسيس نص هو الاستراحة في مجموعة افتراضات غير مدروسة بشكل خطير .

ليس غرضي هنا مهاجمة فكرة الموضوعية لصالح الذاتية بأي شكل من الاشكال ، ولا هو الاستخفاف بالمستلزم التحقيقي من العلم المفصل والصحيح ، بل العكس ، ان الاعتماد غير المدقق على الدليل الخارجي هو نفسه فشل للعلم . ان المشكلة الاساسية هي ان التمييز ذاته بين الموضوعي والذاتي متعذر الدفاع عنه : فكما ليس هناك دليل موضوعي اهميته واضحة بشكل جلي وبديهي - واكل من الكل الدليل المقدم من قبل الاثبات - كذلك ليس هناك شيء في العملية التحقيقية نستطيع ان نسميه بدون وصف ، ذاتياً . كل قرار تحقيقي هو وظيفة العملية نفسها بالضبط : تطبيق الامكانيات التفسيرية للشخص الملاحظ على مجموعة من الحقائق . سيعتمد نجاح هذه العملية طبعاً على اي من المتغيرات ، بضمنها اجتهاد المحقق ، وتعقيد اجراءاته التفسيرية ومنطق وشمولية تطبيقاتها ، ودقة وكمال حقائق المفسر . ولكن الحقائق نفسها ، سواء خارجية كانت او داخلية ، هي متماثلة او نطولوجياً (وجودياً) ولا نستطيع بنفسها ومن نفسها أن تثبت صحة الطريقة التحقيقية .

حقيقة مؤلمة في تاريخ نقد النص ان الاثبات قد سميّ دليلاً « خارجياً » وعُدّ الاختلاف « داخلياً » نوعاً ما . إن المصطلحات « داخلي / خارجي » نفسها في الحقيقة ، مضلّة : ربما سيكون مفيداً اذا استعملت مصطلحات حيادية مثل « خاصة بالقراءة » (قرائية) و « وثائقية » عوضاً عنها . للدليل الداخلي علاقة

بطبيعة القراءات ، او قراءات النصوص ، وللخارجي علاقة بطبيعة الوثائق التي تظهر بها قراءات النصوص . انه لسوء حظ اكثر ان اولئك الذين أسسوا قراراتهم التحقيقية على الدلائل الوثائقية قد اعتقد انهم يعملون بطريقة « موضوعية » على نحو مميز ، في حين أن هؤلاء الذين قاوموا ادعاءات الموضوعيين احتضنوا ، بتحد ، ولكن بشكل مضلل ، قضية الموضوعي ، الذي يرفعون من شأنه عادة باستعمال لفظة « حكم » . هناك اسباب تاريخية ونظرية مهمة لهذا الشيء ، الذي سأعود اليه حالاً ، ولكن يجب ان يكون واضحاً الآن أن كلا هذين الوضعين غير ملائمين نظرياً .

إن احد الاقوال القطعية المستشهد به من قبل الموضوعيين هو نصيحة إف . جي . أي . هورت بان « المعرفة بالوثائق يجب ان تسبق الحكم على القراءات . »^(١١) على الرغم من الاستعمالات التي وُضِعَتْ بها هذه الجملة من قبل المحققين ، بضمنهم هورت نفسه ، إلا انها لا تبحث على اتكالٍ على مجرد تكرار الاثبات ، بل على تضمين كل الدليل الوثائقي ضمن العملية التحقيقية . يتضمن هذا الدليل حقيقة وتكرار الاثبات ، ولكنه يحوي ايضاً طبيعة المخطوطات التي تظهر بها قراءة معينة ، تاريخها (اي المخطوطات) ، حالتها ، وعلاقتها بالمخطوطات الاخرى . حتى عندما يظهر تكرار الاثبات فهو ذو فائدة قليلة كمرشد الى الاصلة . ويقول لنا المحققان ، في بيرز بلاومن ، بسبب الاختلاف المتقارب ، « ان اهمية الدعم العددي للقراءات هي اساساً غامضة ، وإمكانية مضللة (ص ١٦٤) - ويجوز ألا يُترك الدليل الوثائقي جانباً كشيء غير ملائم . بالعكس ، ان عدم فائدة الدعم العددي تماماً هو المهم ، كاشفاً ، كما يفعل الافساد في النموذج النص B وشمولية وجود الاختلاف المتقارب ، وهي حقيقة تكشف بدورها منطق الخطأ الذي هو الوسيلة التحقيقية الرئيسة . فضلاً عن ذلك ، ان الدليل الوثائقي الذي يدعم قراراً تحقيقياً مُتخذاً على اسس اخرى يجب ان لا يناشد للدعم ولكن يجب أن يُوَضَّح . لذلك عندما يجد المحققان حوالي مائة قراءة اصلية في مخطوطة هي في حالة اخرى لا يمكن الاعتماد عليها بنحو مشهور ، فانها لا يهتان نفسيهما ببساطة على حظهما السعيد ولكن يشرحان بدقة (وفي رأيي ، بصورة مقنعة) كيف نشأت هذه القراءات^(١٢) .

كما يشير المحققان ، فان اية طبعة هي في النهاية « بنية نظرية » فرضية معقدة مصممة لتعلل مجموعة من الظواهر في ضوء المعرفة الخاصة بالظروف التي ولدتها »

(ص ٢١٢) . أأمل ان اكون قد وضحت كيف واجه كين ودونالدسن الدليل ،
الوثائقي والقرائي ، بدقة وشمولية نموذجيتين ، وكيف انه يجد مكانه الحقيقي في
النظام الكلي الذي هو طبعتهما . تحاول الطبعة ، كنظام ، ان توافق كل قراءة منفردة
الى كل مترابط ومتماسك ذاتياً . ما هو ربما اكثر خبيّة للامل حول الاستقبال غير
المستحسن للطبعة هو ان هذه الطبعة النظامية إما أهملت أو قللت من اهميتها ، مع
كون كل النقد موجهاً فعلياً نحو ملائمة القراءات المنفردة .

كنظام ، تثبت الطبعة صحة كل قراءة منفردة في ضوء كل قراءة اخرى ،
والذي يعني انه اذا كانت بعض القراءات صحيحة ، اذن - مالم تكن الاسس
التحقيقية مطبقة بنحو سيء في حالة منفردة - يجب ان تكون كل القراءات صحيحة
هذا ليس معناه ان الطبعة حصينة ، فقط إن النقد في مستوى المثال المقابل ، دون
اعتبار لعدد المرات التي يعطى فيها ، غير ذي صلة كنقد للطبعة ككل . علاوة على
ذلك ، اذا كانت النقود هذه تنشأ من مبادئ تحقيقية مختلفة بشكل حاد عن تلك التي
تحكم القراءات التي نحن بصدددها ، وخاصةً من منظور تقليد تحقيقي يتحكم في
الاثبات كدليل للاتصال ، تكون انواع من النقد انذاك غير ملائمة . في الحقيقة ، ان
الطريقة الوحيدة التي يمكن بها أن تكون هذه النقود ذات تأثير هي الحالة التي تكون
بها جزءاً من جهدٍ معزّز لتزويد فرضية معاكسة لتوضّح بها الظاهرة ، بتعبير آخر تجهيز
طبعة اخرى .

مرة اخرى ، هذا ليس معناه أن الاسس التي يبني عليها كين ودونالدسن
طبعتهما يجب أن يُشكَّ فيها ، والقصيدة يجب ان يعاد تحقيقها على العكس ، ان الجزء
الثاني من هذا المقال يحاول أن يُبين ان هذه الاسس هي بالضرورة متعارضة ذاتياً
وهي مذيلة بافتراضات ايديولوجية هي نفسها معرّضة للشك . ولكن الادعاء بان
النقد في مستوى المثال المقابل ، والذي هو في الواقع النقد الوحيد الذي تعرّضت له
هذه الطبعة ، هو بحد ذاته غير ذي جدوى . في التحليل الاخير ، يمكن ان يتم
تحدي تفسير كين ودونالدسن النظامي للمعلومات بصورة مؤثرة فقط بنظام اخر
افضل منه . يُعلّمنا منهج العلوم الطبيعية أنّ نظرية ما يمكن أن تُدخض فقط بنظرية
افضل - لذلك لحين ظهور واحدة ، يجب ان تبقى طبعة كين - دونالدسن ، ليس
فقط كافضل بيرز بلاومن ، بل كبيرز بلاومن صحيحة .

ما هي اهمية هذه الطبعة للنقد الادبي ؟ ستمضي عدة سنين قبل ان يُعرفَ

تأثيرها في النقد التطبيقي للقصيدة ، وفي حين أن التكهّنات متحملة بشكل واضح ، اهتمامي هنا هو بالآخرى في أهميتها للنقد الادبي بذاته . تقف الطبعة ، منهجياً ، بثبات ضمن تقليد التجريبية الانگلو- امريكية ، على الرغم من انها مصفأة بدرجة كبيرة من تحاملها ضد النظام . يقر المحققان بما يسمّيان « مادة الاخلاص التي يؤيد بها كل طلاب الادب انها كهم بها : تلك العمليات الفكرية والنقدية ، التي اذا طبقت على الاعمال الادبية ، تستطيع ان تُعطي نتائج مضبوطة (ص ٧٧) . تعتمد طريقتها « على الافتراض الممكن لنقد النص ، بانه ممكن في عدد كبير بدرجة كافية من الحالات تميز القراءة الاصلية من غير الاصلية » ، وكطريقة « انها تقريباً كلياً تجريبية » (ص ١٢٣) . يرصف المحققان ، في هذا الالتزام ، نفسيهما مع التقليد الرئيس لنقد النص ، تقليدٌ يحتضن مناهج متباينة الى درجة كعلم النسب (stemmatics) من جهة و « الانتقائية » من جهة ثانية (٣) .

ولكن هناك نزعة دائمة في ثقافتنا الادبية والتي هي غير مؤيدة للاجراءات التجريبية ، جزئياً بسبب ادعاءات اليقين المفرطة التي يُدعى بها عندما تصبح التجريبية وضعية ، جزئياً بسبب الاعتقاد بان المواد الادبية لا يمكن ان تُفهم باللغة نفسها كالتجارات الحضارية الاخرى . نستطيع ، بالنسبة لاغراضنا ، ان نسمي هذا الموقف « حدسيّة » ونغوض صفتها المميزة في القناعة بان الاعمال الادبية هي أساساً رمزية ، مظاهر حقيقة أسمى تشهد (الاعمال) عليها ويمكن ان تُفهم بصورة كلية فقط بفهم قادر على السمو على الدليل التجريبي . سيُعطى ، في الوقت المناسب ، تقديرأ اكملأ عن هذا الموقف الرومانتيكي اساساً ، ولكن لئلا ندعنا نلاحظ فقط انه وجوداً مألوف في نقد النص عامة وفي هذه الطبعة خاصة ، وانه يمارس وبشكل حتمي ضغطاً عاماً على استعادة النص والطريقة التي يُسلم بها الى جمهوره .

نستطيع ان نبدأ طريقتنا لفهم هذه المسألة باختبار المعايير التي يحكم بها المحققان على الدليل القرائي . ثمة اربعة انواع من الاخطاء التي تكشف بها قراءة طبيعتها الخاصة بالناسخ : ميكانيكية (مثل طفرة العين) ، ووزنية ، واسلوبية ، ودلالية ، اي ، انتهاك معنى القصيدة . ان المعايير للنوعين الاولين من الاخطاء مباشرة تماماً ؛ اما بالنسبة للنوع الثالث فيستشهد المحققان ببضع معايير تقليدية

(الصعوبة *difficilior* ، الاختصار *brevior*) مضافاً إليها بضعة معايير خاصة بهذه القصيدة (مثل ، القراءات المؤكدة أكثر ، والتهذيب ، والتعقيد - اجراءات تنجم عما يدعوه المحققان اشتراكاً من قبل الناسخ في القصيدة) ؛ وبالنسبة للنوع الرابع ، الذي هو بالضرورة لهذا الغرض ، يناشدان مقياس ملائمة المعنى ، الذي يعني الثبات في التطبيق . ان صحة هذه المعايير ، سواء كانت نظرياً او في عملية التحقيق ، يمكن فقط أن تُقيّم باختبار الدليل الذي أُشتقت منه هذه المعايير وذلك الذي تطبّق عليه ، وليس غرضي هنا تقييماً كهذا . ارغب ، بالاحرى ، في الاقتراح ان هذه المعايير يجب وبصورة حتمية ان تعمل في بعض المواضع على نحو متعارض ، وان هذا التضاد الكامن يعكس وجهتي نظر مختلفتين عن الشعر موجودتين ضمناً داخل تقاليد نقد النص والنقد الادبي .

يقدم كين ودونالدسن ، في مناقشة وسائل تحديد الخطأ الدلالي ، تقديرًا صريحاً عن المؤهلات المطلوبة لتحديد معيار ملائمة المعنى . هذه المؤهلات هي « ألفة محتويات القصيدة ، وفهم صحيح تاريخياً لبنيتها الخاصة بالمعنى » ، فهم على الاقل يقارب - اذا لا يستطيع ان يساوي ابدأ - فهم الشاعر نفسه : « لانه مفترض ان الشاعر يفهم قصيدته فان اي قراءة مبغضة لمعناها يجب ان تكون قد نشأت في سوء فهم لهذا من قبل الناسخ » (ص ١٣١) . بوضع الاسئلة العملية حول الملائمة جانباً (والتي بخصوصها المحققان يقظان تماماً) يجب ان نلاحظ أن معيار ملائمة المعنى يتضمن نظره بلاغية بالدرجة الاساسية عن الشعر . انها تفترض أن المعنى يُمثّل من قبل الشاعر وبعد ذلك يُعبّر عنه من قبله بلغة ملائمة ، وان المسألة ذات الالهية تُجسّد بكلمات مختارة بدقة . كمعيار لتقيّم به الصحة (*correctness*) يجب ان يُفهم ، بالضرورة ، كون المعنى منعزلاً عن اللغة ، « تركيب كامل ذو اهمية ، يمكن ان يطبّق في اية حالة معينة على مقاطع منفردة . في التطبيق ، فيجب بالضرورة ان ينتج عن تطبيق هذا المقياس تمليس الشواذ لصالح التشابهات ، وهو تأثير لا يمكن تجنبه لاي منهج يكون التناغم فيه مقياس الحكم .

من ناحية اخرى ، في تقييم الاخطاء الاسلوبية ، يستشهد المحققان (بين معايير اخرى) بالمعيار التقليدي للصعوبة ، *difficilior lectio potior* (صعوبة القراءة المستلمة) ، على اساس ان الناسخين عادة يُحدّدون نصوصهم ، إلا أن لهذا المبدأ

اهمية خاصة في تحقيق بيرز بلاومن ، لالكون القصيدة صعبة من ناحية المفردات ، بسبب الطبيعة الخفية للاسلوب المتجانس استهلالياً ، فحسب ، ولكن لان تعابير لانگلدن المميّزة تتطلب من القارئ اهتماماً متواصلاً . يؤكد المحققان ، خلال المقدمة كلها التحديّ الموجود في الاستعمال التأليفي لانگلدن ، كما في هذا الوصف لاساليب الناسخ والمؤلف :^(٣٧) تماماً كما تميل الاختلافات الخاصة بالناسخ الى عبارات مسطحة او الى المغالاة الصريحة في التوكيد ، والاسهاب في الرموز وضياح الدلالة ، وترقيق المعنى وغياب الشد ، وبصورة عامة الى تعبير جاف ، شاحب ومتبذل ، كذلك فان اسلوب الشاعر حيويّ ، وعصبيّ ، ومرن ومضغوط نسبياً ، مجعولٌ مميّزٌ بطرق اسلوبية وتشبيهات مميّزتين . (ص ١٣٠) .

معطيان هذا النوع من القصائد وعادات تحديد الناسخ ، احد إنهماكات المحققين هو في اعادة المعنى الى الاجزاء التي اضعفها استبدال الناسخ فحينما يستبدل ناسخ قراءة صعبة بقراءة سهلة فهو يمارس التفسير . متواجهاً مع بيتٍ اما هو نفسه لا يفهمه او يخشى ألا يفهمه قراءه ، فهو يضع تعليقاً محل النص . بتعبير آخر ، فهو ينقل نصاً قد قرأ مسبقاً ، ممهداً الطريق للقارئ ولكن ناكراً عليه الفرصة للوصول الى معناه هو . فوظيفة المحققين ، بالتالي ، هي قلب هذه العملية ، او هي اعادة النص الى حالة قابلة للقراءة ، ولكن غير مقروءة لحد الآن . ان الافتراض الذي يحكم هذا الاجراء هو ان القصيدة تتوق الى حالة امتلاك المعنى بدرجة قصوى ؛ من هنا ، فان المحققين ، مثلاً ، يستطيعان تحديد قراءة على انها حقود للناسخ لانها « غير مميّزة (لانها لاتملك معنى) ص (١١٣) . من هنا ايضاً فان الغموض او تعدّد المعاني مصدر صعوبة للناسخين الذين يعطون بديلاً يعبر عن معنى واحد ولكنه يطمس المعاني الاخرى^(٣٨) . باختصار ، ان وظيفة المحققين ، هي اعادة اصعب معنى ممكن ، اي خالٍ من الهراء . كما قال والاس ستيفنس ، « يجب ان تقاوم القصيدة الذكاء / تقريباً بنجاح » .^(٣٩) .

ليست الافتراضات النظرية التي تحكم اعادة المحققين للمعنى هي تلك التي للبلاغة بل التي للشعريات (النظرية الشعرية) الرمزية ، التي لاتكون بها اللغة الشعرية شفافة ولكن مكثفة ، بل وحتى أكمد ، مُقرّطة في التقرير اساساً ومجهّزة وفرة من الاهمية . ليست المعنى هنا ، معنىً يحدّد به الشاعر تفاصيل قصيدته كلها ، بل ميزة للغة التي أُلقت بها القصيدة وبذلك قادرة ، باستمرار ، على تكوين اشكالها الخاصة بها . ان الشاعر متكلّم دائماً يعني اكثر مما يقول ، ربما حتى بدون قصد .

لذلك فالصراع بين القراءة الاكثر ملائمة والاكثر صعوبة ليس ببساطة صراعاً بين معيارين للاصالة النصية ولكن بين طريقتين للتحقيق ورأين عن الشعر^(٣٠) . فالاولى بلاغية وتجريبية ؛ انها تفترض ان الادب وسيلة لا يصال الحقيقة وان تلك الحقيقة يمكن ان تُفهم بالطرق نفسها المطبقة على اشياء ثقافية اخرى . الثانية رمزية وحسية ؛ انها تفترض ان الادب هو نوع خاص من المادة اللغوية التي تنبع من مصادر غامضة (حُدِّثَتْ في الماضي على انها عبقرية ، ولكن سُمِّيت مؤخراً جداً لغةً) وهي التي تعطي معاني يمكن ان تُفهم فقط بقدرات خاصة . الموقف الاول كلاسيكي : الثاني رومانسي . كلاهما عنصران دأمان في ثقافتنا الادبية وموجودان في طبعة كين ودونالدسن من بيرز بلاومن .

إن التزام المحققين بالتجريبية معلنٌ بوضوح ومطبقٌ منهجياً في تقييمهما النظامي والشامل للدليل . ولكن نواحي اخرى من الطبعة ، والتي اوليتها اهتماماً اقل ، تسلمٌ ببعض المواقف الرومانسية بنحو مميز . يُثَبَّت كين ودونالدسن ، خلال مقدمتهما مثلاً ، وإيمانها بتفوق لانغلند كشاعر ، بعبقريته الشعرية في الواقع ، كاحد اساس تحقيقهما . هذا التأكيد ليس ، شديد اعجاب ، طائشاً على الاطلاق ، انه في الحقيقة اساس تمييزهما بين الاستعمال التأليفي للمؤلف والناسخ . قام المحققون ، تقليدياً ، بهذا التمييز على اساس التسلسل الزمني ، الفترة الزمنية بين النسخة الاصلية والمخطوطات التي بقيت منها . تبلغ هذه الفترة في حالة الكلاسيكيات حوالي ستة او سبعة القرون : تصل في حالة العهد الجديد الى حوالي اربعة قرون . ولكن الفجوة ، في حالة لانغلند ، على الاكثر قرن واحد وفي بعض الحالات عقدين فقط^(٣١) . اذن فما يميّز لانغلند من ناسخيه ليس هو الزمن بل الموهبة ، حُدِّثَتْ من قبل المحققين في مرأت مختلفة كـ « سجيّة لانغلند كشاعر » (ص ١٠١) ، « نوعية فن لانغلند » (ص ٢١٢) ، « تفوق قصيدة لانغلند » (ص ٢١٣) ، وهلم جرا^(٣٢) . كما يقول المحققان ، فان طبعتهما « محكومه بافتراض حول نوعية فن لانغلند » (ص ٢١٢) .

ولكن هذا لا يعني ان العبارات التي يجب ان تُحدَّد بها تلك النوعية هي مفترضة . بل العكس ، ان العمل الدؤوب لمقارنة القراءات التي تعود للمؤلف والناسخ في حالاتٍ حيث الاصالة ليست مشكوك فيها بصورة جادة ، يتم تحمّلها فقط لاكتشاف هذه العبارات ، لتحديد ، اذا لم يكن لتصنيف ، فقط الطرق التي يختلف فيها لانغلند عن ناسخيه . ولكن ماهو مفترض هو ان هذا الاختلاف مطلق . ان

الناسخين عديدون ، اما الشاعر فوحيد ، يكتب الناسخون بلغة الناس الاعتياديين ، ويؤلف الشاعر بلغة خاصة به ، ولا يتبع مرأً تقليدياً ولكن يحدّد لنفسه طريق العبقريّة ، وانها وظيفة مُحقّقة ان يعيدوا اكتشاف ذلك الطريق من بين بقايا المخطوطات . قال كارلايل « اجمالاً ، للعبقرية ميّزات خاصة بها : انها تختار مداراً لنفسها ، ولا يكون هذا شاذاً جداً ابداً ، اذا كان هو في الحقيقة مداراً سماوياً ، فنحن مجرد ناظري النجوم يجب في النهاية أن نهديء انفسنا ؛ يجب ان نتوقف عن اثاره الاعتراضات التافهة عليه ، ونبدأ بملاحظة وحساب قوانينه . » (٣٣) ان هذه الطبعة هي ، بين اشياء عديدة اخرى ، حساباً لقوانين العبقريّة .

ان النظر المنهجي للعبقرية الشعرية هو الحدسية النقدية ، ففي حين لا يوجد شيء بحد ذاته او غريزي حول اجراءات المحقّقين ، فانها يصغانه احيانا وكأنه موجود . يتكلمان عن « احساسهما بطرق الكتابة الفردية لدرجة كبيرة لدى لانگلدن » ويعرّفان فهمهما كفهم « جمالي ، ذاتي » (ص ١٣٠ - ١٣١) ؛ ويصفان كيف ان « العقل اللاواعي للمحقّق » والمزوّد بمعلومات وثائقية ، سيجهّز له اخيراً « بعض الصحة في الشعور لتحولات الكلام وحتى الفكر ، المميّز للشاعر وناسخيه » (ص ٢١٣) يُحبط المحققان ، في تبني هذه اللغة ، اية ادعاءات بان نقد النص بصورة عامة وطبعتهما بصورة خاصة يجب ان تُقاس بالمعايير الوضعية للدقة .

ولكن ألا يُساومان كثيراً جداً ؟ ان طبعتهما بوضوح لاتنبؤيّة ولا يمكن اثباتها ولكن هذه ليست على الاطلاق المعايير الوحيدة التي يجب ان تُحكم بها على صحة منهج فكري . إن طبعتهما تجريبية بمعنى انها لا اكيدة ولا قابلة للرد عليها بدقة في اجراءاتها ؛ وانها تعتمد على الحكم ، الذي هو ذاتي وغير معصوم ؛ إن معايير التذوق فيها جمالية ، بمعنى انها ذات علاقة بالفن . ولكنها ليست لغرض معين فقط ، ولانزوية ، ولا اعتباطية او حدسية ، انها لاتنشأ من دمج غريزي للارواح يغفل الزمن - هذا ليس تعاوناً مقنعاً بين المحقق والمؤلف . باختصار ، إن اختياراتنا المنهجية ليست ببساطة بين التأكد العلمي (أي ، حقيقة موضوعية) والظن الحدسي (اي ، تذوق ذاتي ، ولكنها تتضمن مجهولاً ثالثاً (a tertium quid) ، بحثٌ تجريبي دقيق يُعطي نتائج محتملة ، وهو نشاطٌ قد يصبغه كين ودونالدسن (في الكلام عن التخمين) كـ « عملية استدلال حقيقية من المعلومات المتوفرة » (ص ٢١٠) .

لاشك في ان عبث المحققين البلاغي بالحدسية ينشأ من عدد من الدوافع ، بينها

مقاومة الادعاءات المفرطة المقدّمة من قبل المنظّرين التحقيقيين الآخرين ومن التقييم الانساني المفرط لدرجة التأكد القابلة للحصول عليها بانواع اخرى من البحث . ولكن حتى بالتسليم بالضغط المسكّن لهذه الاهتمامات الجدلية ، فإن ادعاء ، ان لم تكن ممارسة ، الحدسية ينمّ من التزامات ايدولوجية هي لكلّ عمل نقد النص . سيكون ، بلاشك ، من السهل بدرجة كافية التشكيك في هذه الالتزامات بتجميع سجل مجرمين (rogue 's gallery) من طبعات مفهومة تحت علامة العبقرية ، ربما مع طبعة بنتلي من الفردوس المفقود كمعروض رئيس . ولكن طيش بنتلي في نكران مبادئه النقدية اقل من طيشه في تطبيقها بشكل منحرف ، بمعنى مهم ، إن تشكيكه للفردوس المفقود يكمل هدمه لرسائل فالاريس . اوخذ مثال هاوسمن ، وهو رجل غير مستسلم للشواذ إلا نادراً . يعلّق هاوسمن في مقدمة المجلد الاول لمانيليوس ، على سابقه بملاحظة أن سكاليجر ، وهو المحقق الاول لمانيليوس ، كان حقيقةً رجلاً ذا « عبقرية » وبذلك كان مساوياً لشاعره . ومع ذلك « بجانب بنتلي [فهو] ليس اكثر من صبيّ رائع » ، هذا قول جاتيرتن طبعة بنتلي من ووردزورث (Lucidatela diei) (يوم جميل بوضوح) : هذه هي الكلمات التي تحضر ذهن الشخص عندما يكون قد توقّف عند تعقيد عسير في القراءة او التفسير ، او شاهد سكاليجر يعبث به ، . . . ثم يلتفت الى بنتلي ويراه يضرب معيّنته على المكان ويقول انت متوعلك هنا وهنا . » (٣٤) .

يرى بنتلي الخاص بهاوسمن ، مثل المسيح الطيب ، الفساد في اللحم الذي اعدى الروح ، وبوضع اليدين على جثة مانيليوس يجعلها سالمة ثانية وليس عقد العبقرية مقتصرأ على علاقة المحقق بالشاعر . انه يوحد محققاً بمحقق ايضاً ، مشتركين في فهمهما المشترك . اذا كان علينا أن نسأل مثلاً لماذا كرّس رجل يمتلك مواهب هاوسمن غير الاعيادية هذا القسم الكبير من موهبته لشاعر مجهول كهذا ، فعلينا أن نقرأ فقط الاسطر الاخيرة من مقدمة المجلد الاخير لمانيليوس . فهو يستنتج قائلاً « ربما لا تكون هناك ذرية كثيرة للتعلّم ، ولكن القارئ الذي ارغب في رأيه الجيد ، والذي حاولت جهدي لاحصل عليه ، هو بنتلي او سكاليجر التالي والذي قد يشغل نفسه بمانيليوس » (٣٥) . هنا ، في الحقيقة ، هي المجموعة الحالية . انها مجموعة ينتمي اليها كين ودونالدسن ايضاً ، وهما ايضاً ينهيان مقدمتهما بدعوة متحدية : سواءً انجزنا عملنا بكفاءة « يقولان بتواضع مهّد ، « يجب أن يقيم باعادة عمله » . (ص ٢٢٠) .

إن استمرا. طريقه البيغورية في نقد النص ، كما في النقد الأدبي ، لا ينم عن ، رغبة في تجنب التفسير ، الدقيق للوثائق التاريخية المهمة ، كما قد يتضمن بعض النقد القاسي ، بل بالاحرى عن القناعة بان هذه الوثائق لاتستطيع ان تحوي كل الحقيقة . انه ينشأ من افتراض مفاده أن القيمة الادبية يجب ان تكون ماوراء تاريخية (transhistorical) ، مرتفعة فوق وحتى لاغية ظروف وجودها التاريخي . هذا الموقف في نقد النص ضمني في الاستراتيجية نفسها التي تميز نصاً من المخطوطات التي مجسّد فيها النص بشكل غير تام ؛ يُعبّر عنه في النقد الادبي المعاصر ، بمنح الامتياز للتفسير ، وهو ذلك العمل الذي يجد في القصيدة معنى يسموها على الكلمات المعبر بها عنه والسياق التاريخي لنطقه . انه موقف على الاقل جزئياً يقوي كل العمل الادبي وهو الذي كان عنصراً للثقافة الادبية منذ زمن افلاطون (مثلاً الأيون ديفيا دروس) ولكنه بصورة اساسية رومانتيكي ايضاً ، وبالتأكيد انه دخل في التفكير الانگلو-امريكي المعاصر على شكل النقد الجديد كما نطق من قبل ووردزورث وخاصة كولرج . يمكن ان يُرجع تأثيره الاكثر مباشرة في نقد النص الى الفترة الرومانتيكية ، وانه الى هذا المسح المختصر بالضرورة لهذا السياق ، وملائمته لهذه الطبعة ، لارغب في التحوّل الان .

اتخذت التحليلات التشرّحية لعصر التنوير في حقل نقد النص ، شكلاً محزناً بصورة خاصة . إن المرادفات التحقيقية لتجريبية هيوم وهارتلي كانت هي الدراسات النصية المنتجة في المانيا في السنوات الاخيرة من القرن الثامن عشر .

كان كتاب جي . جي . ايكهورن مقدمة الى العهد القديم (١٧٨٠ - ١٧٨٣) ذا اهمية خاصة ، الذي حلل فيه مدرسة (اوماسورا) نحويّ العبرية المبكرين وألف تاريخ النص الذي لم يقتصر على اظهار كون العهد القديم وثيقة تاريخية مؤلفة من طبقات مختلفة فحسب ، بل ، بشكله الاصلي ، متعذراً استرداده^(٣) . صدرت الشكوكية ، من هذا العمل ومن تحليلات نصية مشابهة حول الاساس التوراتي ككل والتي كانت لتصبح معروفة بالنقد الاسمي ، تميزا له من النقد الادنى او نقد النص .

جُهر . نظير مباشر ومتعمّد في الدراسات الكلاسيكية من قبل تحليل إف . أي . وولف للمدرسة (scholia) الهومرية في كتابه الشهير Prolegomena ad

Homerum (المقدمة الى هومر) (١٧٩٥) . صائغاً عمله على غرار مجلدات ايكهون ، بدأ وولف باكتشاف الشكل الحقيقي (vera forma) للالياذه ، ولكنه توصل الى الاستنتاج بأن ليس للقصيدة شكل ولا مؤلف^(٣٧) . كان هذا تطوراً مفرحاً ، كما اعترف وولف بحزن : « لا احد يستطيع ان يكون غاضباً عليّ كما انا غاضبٌ على نفسي » .^(٣٨) محاولين ازالة القشور التي شكلتها العصور من الشواهد التي أُسست عليها ثقافتهم ، وضع عليها هؤلاء النقاد النصيون عاملاً أكالاً قوياً لدرجة انه اذاب الاثار نفسها . يمكن ان يرى التاريخ التالي لنقد النص كبحث عن مقومٍ إما سيخفف الماء القوي aqua fortis للتحليل النقدي او يعضه خطأ خاصاً ، لانه بشكله النقّي ، كان بوضوح جداً سلاحاً خطيراً ، مُدْمِراً للشئ الذي حاول ترميمه^(٣٩) .

لم تؤرّخ التحاليل النقدية المنجزة من قبل رجالٍ مثل وولف وايكهون النصوص الكلاسيكية للثقافة الغربية فقط ، بل جرّأتها ، ناثرة الاجزاء عبر كل العصر الألفي الاول قبل المسيح . كان هؤلاء العلماء ضحايا السخرية المؤلمة بان الوسائل نفسها التي تستعيد بها النزعة التاريخية (historicism) الماضي تعدّه غالباً جداً غير قابل للاستعمال . ولم يكن نقد النص هو الحقل الوحيد الذي كان فيه هذا المبدأ عاملاً ، لانه أثبت تطبيقه على العمل الاكبر للدراسات الادبية ككل . إن النزعة التاريخية مبنية بالضرورة على الترابط المفترض لكل الفترات التاريخية والاعتقاد المتلازم بان نصّاً يستطيع ان يُظهر اهميته فقط عندما تُكشّف ارتباطاته النسبية مع لحظته التاريخية . بتعاسة ، افاد تنفيذ هذا البرنامج في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في وضع النص في سياقه التاريخي بشكل امين الى درجة ان منزلته كقيمة كانت نادراً مدركة ، مع تأثيرات في النص كانت مشابهة بنحو ملفت للنظر لتأثيرات نقد النص الهارب .

حاول التاريخي عاملاً وفق خطةٍ وضعية للسبب والنتيجة ، شرح النص بالاشارة الى اي عدد من التأثيرات الخارجية . حياة المؤلف ، وضعه السياسي والاجتماعي ، والاهتمامات الفكرية والدينية للفترة الزمنية ، والنماذج الادبية الموجودة في المتناول ، وتوقعات جمهوره - كل هذه المعلومات واكثر تجهز المؤرّخ الادبي باصناف توضيحية لتفسير النص بواسطتها . طالما عدّت النزعة التاريخية كل المعلومات على

* تؤرّخ : اي تجعله شيئاً من التاريخ (historicize)

الاقل ملائمة بصورة محتملة ، وطالما انها قاومت تحديد النص الادبي نوعاً خاصاً من الوثائق بين انواع اخرى ، فانها بقيت بدون مبدأ تمييز للحكم على الملائمة بواسطته . كما عبر عنه رومان جاكسن في وقت مبكر مثل ١٩٢١ ، فالمؤرخون الادبيون هم مثل « الشرطة الذين يفترض بهم اعتقال شخص معين ، يعقلون كل الاشخاص وينقلون بالقوة كل شيء يجدونه في البيت وكل من وجد في الشارع صدفة . وهكذا يستولي مؤرخو الادب على كل شيء - البيئة الاجتماعية ، علم النفس ، علم السياسة ، الفلسفة (١) » .

كانت النتيجة النهائية لتطبيق هذا المزيج المحشّد بغير تمييز من الاسباب بالنسبة للنص هي تقليله الى مجموعة متباينة بصورة قابلة للمقارنة من التأثيرات . بالنتيجة اصبح العمل الادبي ، كموضع موحد للمعنى ، مفككاً بدرجة مؤثرة ، وذهبت معه الرسالة الحضارية mission civilisatrice التي اعتقد دائماً أن الثقافة الادبية تنجزها . كان هذا تفكيراً اعطى ابطال الثقافة الادبية اختيارين : إما اعادة صياغة لازمنية كلاسيكياتهم بنحو سيقاوم مساواة الاثر القاسي للنزعة التاريخية او تبني طرق النزعة التاريخية نفسها بنحو بحيث لا نستطيع الغاء القيم التي استخدمت لاكتشافها . استخدم كلا هذين المنهجين في حقول النقد الادبي ونقد النص المتشابهة بشكل متزامن ، وانه لفي تتبع هذه التشابهات لنستطيع أن نضع طبعة كين - دونالدسن ونقد النص بصورة عامة نسبة الى مسائل نظرية ومنهجية اكبر .

على مستوى النقد الادبي ، كان رد الفعل على التفكيكات التحليلية للنزعة التاريخية ، علم التفسير الرومانتيكي للاعلامية الالمانية من جهة ، والذي ادخل الى انكلتره بتوسط كولرج المتحمس ، ومن جهة ثانية النزعة التاريخية الصارمة ولكن مع ذلك الانسانية بدقة لعلم العصور القديمة (Altertumswissenschaft) . اسس علم التفسير الرومانتيكي اداة ربط بين الماضي والحاضر لم تعتمد ، بفضل توسط العقل Geist ، على وثائق معينة . القصائد ، مثل الجبال ، شخوص السفر العظيم / انماط ورموز الأبدية (٢) . ان القصائد مناسبات لاكتشاف معنى متعال تشهد عليه اكثر من كونها حاملة معنى ، ويجب أن يُرْحَب بكونها عبارة كسر تماماً لانها تتطلب من القارئ فعل تخطيط ، حركة نحو ذلك « الشيء الذي على وشك الحدوث دائماً » والذي لا يمكن ابدأ أن يجعل تاريخياً . لذلك فان الحقيقة - بالنسبة لكولرج - ان هومر كان « مجرد اسم » بالنسبة لاجزاء الالياده « لم تكن مسألة تستحق الاهتمام طالما أن حتى الياذة كاملة كانت مجرد علامة لـ (الانا) العظيمة (٣) » .

كما اشار مؤرخو التاريخ النقدي المتأخر جداً ، فقد استمر علم التفسير الرومانتيكي هذا على لعب دور مركزي في النقد الادبي . اصر الرومانتيكيون ليس فقط على المادة الثقافية البعيدة تاريخياً بل على كل الاعمال الادبية التي تشترك في هذا الدور التوسطي ، على اعتبار انها اساساً وكلاء لشيء اعظم من انفسها وغير محدد بالسياق التاريخي . تعرّف نظرية التلقّي الشعري المُعلّنة في مقدمة ووردزورث في قصائد غنائية مثلاً ، تعرّف القصيدة على انها الوسيلة التي يُعاد بها القاريء المغترب الى اتحاد مع الطبيعة مع اصدقائه البشر ، في حين ان القصيدة بالنسبة لكلولج ، هي اداة توسّط في الدائرة الروحية (circuitus spiritualis) الثلاثية التي تربط الله ، والطبيعة ، والشاعر . في هذا النظام ، تعطي القصيدة القاريء تمثيلاً رمزياً للكون الملموس ومثالاً خاصاً عن العملية التي تُعدّها القيم العليا جوهرية^(٣٠) . إنّ إجهاد التفكير الادبي هذا موجوداً ايضاً ، بشكل غير نقدي ، في نظرية المحكّ (touchston theory) لآرنولد واختبار هاوسمن الفيزيولوجي للتفوق الشعري ، اللذان يحاولان كلاهما مقابلة ثقافة فقدت شرعيتها الدينية بقيم ادبية يجب بالنتيجة ان تُصان من التعريف التجريبي ، مع ذلك ، فبواسطة النقد الجديد كانت لهذه الافكار الرومانتيكية تأثيرها الاعظم في النقد الادبي الحديث .

ان النقد الجديد عقيدة مؤبّدة لمبادئ الحرية ، في طموحاته النظرية كما في جهوده المبرّجة لتحرير الادب ممّا يُعدّه اليد الميّتة لمعتقد تاريخي النزعة راسخ . كانت جدليته النظرية الاكثر مباشرة الهجوم المزدوج على التعمّدية والوجدانية ، عمَل حُفْز برغبة لتأكيد استقلال العمل الادبي من نزعة تاريخية مقيّدة . يجب ألا تُسمَح للحظة التاريخية لا للمؤلف (التحكم بصورة مزعومة في النص على شكل غرض مُعلن) ولا للقاريء (مُبيّنة كعاطفة) أن تعرض لشيء الماوراء تاريخي الذي هو القصيدة . لذلك ايضاً فإن النص الادبي معنيّ من متطلبات الدقة التمثيلية المتوقعة من انماط الحديث الاخرى . تُعطي اللغة الشعرية مكانة خاصة ، ويجب ان يُفهم الحديث الادبي قرينياً ، كحديث ذاتي المرجع ، كنظام ذاتي الهدف ، اكثر من كونه وفق تماثله مع عالم تاريخي لم يحاول ابداً محاكاته . لا يكون العمل الادبي صادقاً ابداً مع الحياة ، وانما فقط مع نفسه يصبر النقد الجديد ، بصورة متلازمة ، على أن الادب غير مقيّد بالتزامات ايديولوجية . إن الاستعداد الشعري الصحيح في الاساس هو احد انواع النزاهة الكانطية ، الذي يبقى على بُعدٍ عن العقيدة ويخضع مسرّات الايمان الى متطلبات الفهم الاكثر صرامة . من هنا فالشعر ليس بلاغياً ولكنه درامي ، تواف

ليس الى تقوية ادعاءات الايمان بل بالاحرى الى انجاز مضامينها .

علاوة على ذلك ، إن الهجوم النقدي الجديد على النزعة التاريخية تقاسم مع المثالية الرومانتيكية التزاماً بالدور الثقافي للادب . كان النقد الجديد ، مع تمجيده للعمل الفني كقيمة بنفسها ومن نفسها ، كان معارضاً للجمالية الهيدونية (المتعة) بدرجة اعتراضه نفسها على الاخلاقية الضيقة . انه لم يهجر الادعاء الرومانتيكي والارنولدي بان الادب يقدم للقاريء المغترب معرفةً مُنقّدة ، على الرغم من انه عبر عن هذا الادعاء احياناً بأسلوبٍ قاوم التصنيف البسيط (مثلاً ، « جسم الدنيا » لرانسوم ، و « الكون الملموس » لويمسات) ، وأثارَ ذلك بالنتيجة ، اتهامات الارباك (التعمية) واللاعقلانية ^(١١) . ولكن في الحقيقة ، اصر النقد الجديد دائماً على ان وظيفة القاريء لم تكن التقييم بل الفهم ، ونطق ذلك الفهم على شكل قراءات ، هي تفسيرات حوّلت القصيدة الى لغةٍ اوضحت الرؤيا الاخلاقية التي جسّدها العمل بصمت ولكن ببلاغة . لقد دُوِّلت مزاولة التفسير هذه بنزعة انسانية عامة نُطِقت بما ميّزه آر . إس . كرين « كمجموعة مصطلحات إنقاص » : « الحياة والموت ، الخير والشر ، الحب والكراهية التوافق والنزاع ، النظام والفوضى ، الازلية والزمن ، الحقيقة والمظهر ، الحقيقة والزيف ، . . . العاطفة والعقل ، البساطة والتعقيد ، الطبيعة والفن » . ^(١٢) مؤسساً التفسير ، ليس فقط كشكلٍ ذي امتياز ، بل كالشكل الشرعي الوحيد للدراسة الادبية ، أصر النقد الجديد على ان وظيفة الشعر هي ارشادنا الى مابعد نزعته التاريخية المقلّصة ، الى تلك الحقائق الدائمة التي لا تُحيز الدراسة الادبية فقط ، بل عملية الفهم الثقافي ككل .

باختصار اذن ، يمكن أن يُفسر مشروع النقد الادبي ، من الرومانتيكيين وخلال النقد الجديد ، يُفسر بشكل ملائم كمحاولة لمواجهة نزعة تاريخية نهمه هددت باضعاف الاستعادة الثقافية نفسها التي كانت مقصودةً ان تحققها . لم يمكن السماح للعمل الادبي ، كوسيلة وحيدة للوصول الى إمّا القيم الاعلائية للمثالية الرومانتيكية او الانسانية العمومية لبراجماتية النقد الجديد ، بالتسرب بعيداً الى سياق تاريخي كان يهتد بامتصاصه تدريجياً . بل العكس ، كان يتوجب ترسيخ النص كنتاج صناعي ثابت ومكتف ذاتياً لم يدين بالولاء النهائي للحظته التاريخية ولكنه ، بالعكس ، خاطب حقلاً ذا قيمة عالمية .

جهداً مشابهاً في مواجهة تخفيض القيمة من قبل النزعة التاريخية الوضعية كان

ايضاً عاملاً ضمن معقل Altertumswissenschaft (علم العصور القديمة) نفسه ، في تطور التاريخ الثقافي . كان - جزئياً - التاريخ الثقافي ببساطة جهداً لتصحيح النقص الظاهر للهدف الادبي باعادة موضعيته ضمن سياق معادة صياغته تماماً . اذا كانت الاليادة تظهر كسراً للقراء المعاصرين ، فذلك لانهم فشلوا في فهم كلية الثقافة الهيلينية التي كانت الاليادة فقط جزءاً منها . وانه لصحيح ايضاً ان بعض المؤرخين رأوا الوحدة الثقافية لكل فترة عاتقة لاحتمال الفهم التاريخي بحد ذاته . بالنسبة لاوسولد شبنغلر ، لئأخذ المثال الاكثر تطرفاً ، الفكرة اننا نستطيع ان نفهم الماضي هي مجرد نزعة خيرية عاطفية . ولكن علم التفسير الذي طور من قبل شلير ماكر وديلثي ذهب الى أنه ليس فقط المعرفة التامة بالاهداف الثقافية الحقبة اخرى ممكنة ، ولكنها جعلت ممكنة بواسطة انسانية (humanitas) تربط الماضي والحاضر . اوجز اريك اورباخ ، وهو ربما احد آخر العلماء القادرين تماماً على المشاركة في هذا المشروع ، مقدمته الاساسية في مقال عن فيكو ، الرجل الذي كان من عدة نواح مؤسسها غير المعلق :

ان التطور الكامل للتاريخ البشري ، كما عُمل من قِبل الناس ، موجودٌ محتملاً في الذهن البشري ، ولذلك يمكن ، بعملية بحث واعادة استحضار ، أن يُفهم من قبل الناس . ليست عملية الاستحضار تحليلية فقط ؛ انها يجب ان تكون تركيبيّة كفهم لكل مرحلة تاريخية ككل متكامل ، لعبقريتها (عقلها Geist) كما كان الرومانتيكيون الالمان يقولون) ، وهي عبقرية تتخلل كل النشاطات والتعابير البشرية في الفترة ذات العلاقة^(١) .

يصبح ، في الواقع علم العصور القديمة Altertumswissenschaft ، تاريخ الفكر Geistesgeschichte ؛ نزعة تاريخية مروّحَنه يُبرّر فيها التحليل التاريخي ويكبح في آن واحد باكتشاف العبقرية التي هي اساس التاريخ . في حين أن النقد الجديد وتاريخ الفكر متحدان في مقاومتها لتجزئة الهدف الجمالي المرتكبة بغير تعمّد من قبل التاريخية ، فهما مختلفان بشدّة في نواحي اخرى . يحاول النقد الجديد تحرير العمل الادبي من التاريخ بحد ذاته ، في حين انه في قلب التاريخ يجد تاريخ الفكر بقاءً مُنقِذاً . ما يجعل هذا التناقض جديراً بالملاحظة بالنسبة لنا هو وجوده ضمن المبدأ الفريد لنقد النص . لأن نقد النص ، في محاولته لتخفيف سلب التحليل التاريخي ، إستفاد من كلا هذين المنهجين على الرغم من تناقضهما

الضمني . هذا تناقض موضحٌ بشكل مؤثر في عمل ناقد النصوص الرئيس في القرن التاسع عشر كارل لاكمان (المتوفي سنة ١٨٥١) . فضلاً عن ذلك ، فالقيم الادبية التي ارشدت « بَطل العِلْم » ذلك تجهّز نظيراً موضعاً لتلك التي تحفّز طبعة كين - دونالدسن من بيرز بلاومن .

كان تحقيق لاكمان الكلاسيكي والتوراتي ، من جهة ، محافظاً بصرامة لم يكن هدفه إستعادة النص الاصلي بل بالاحرى الرجوع الى المخطوطة الاقدم . في طبعته الاقدم ، من بروبريتوس في ١٨١٦ ، فقد انتج عملاً كان حسب تعبير تيمبانارو « اصلياً بصرامة » ، وحتى انجازه الاكثر نضجاً ، وتألّفاً - وهو طبعة ١٨٥٠ من لوكريتوس - كان بارزاً لأن لاكمان ادّعى القدرة على اعادة صياغة بنية المخطوطة نفسها التي كانت نموذج كل الشواهد الباقية ، اكثر بروزه لاكتشافاته النصية . بصورة مشابهة ، بينما كانت طبعته الاولى للعهد الجديد تذهب الى ماوراء النص المستلم *teutus teceptus* ، الى المخطوطات ، فانها توقفت دون محاولة إستعادة الاصالّة . تجاهل ، غير راغب في مخاطرة تشوية الصفحة المقدّسة *sacra pagina* نفسها ، قواعده النسيّة وعاد الى ديبلوماسيّة البروبريتوس . وفقاً لتحليل سكريفر ، « يستقرض لاكمان ، نادراً على اكثر من اربع مخطوطات اغريقية ، وفي الغالب جداً على ثلاث ، ليس نادراً على اثنتين ، [وفي بعض المقاطع] على واحدة فقط . »^(٨٨) في الواقع اذن ، ليس الرجوع الى الاصالّة فقط تم التخلي عنه كشيء مستحيل ، ولكن الوثيقة المادية تصبح ، ليس مجرد الاساس ، بل هدف نقد النص ؛ لقد اصبح الجزء والاصل الشيء نفسه .

إلا إن عمل لاكمان كمتخصص في الأدب الالماني يتحرك باتجاه مختلف جداً ربّما يُمثّل بأحسن تمثيل في طبعته من *Nibelungenleid* (اغاني نيبولونكن)^(٨٩) . اشار لاكمان في عرض لطبعة إف . إج . فون ديرهاكين في ١٨١٧ ، الى ان العلاقة بين المخطوطات جعلت اعادة صياغة أحد التحت الانموزجين (*hyparchetypes*) بواسطة التنقيح النسبي ممكنة . ولكن عندما عاد لاكمان نفسه في ١٨٢٦ لتحقيق القصيدة رفض اتباع نصيحته هو . هذا لم يكن لانه لم يثق بصحتها وإنما لانه لم يعد متهيئاً للاستقرار على التحت الانموزجي فقط ، او حتى الانموزج الاصلي . على العكس - بفعل سحر النظريات البدائية حول التأليف والتي تسبّب تمزيق وولف

للاياد جزئياً في بعثها ، ومتلهاً لظهار أن مؤلف Nibelungenlied ما كان شاعراً من القرن الثالث عشر كما كان قون دير هاكين قد اقترح ولكن الشعب das Volk - كان لايمان منهمكاً في بحث عن اصول كانت بالتعريف غير قادرة على التوثيق^(١٠) من هنا ، في طبعته ماعدّة التدوين الاصلي ursprungliche Aufzeichnung للقصيدة كما ظهر في احدى المخطوطات ولكن بعد ذلك حدّد الاغاني Lieder العشرين الاصلية التي صيغت منها هذه النسخة المنقّحة الاخيرة . شخصّ هذه الاغاني بواسطة معايير داخلية عرفها بمساعدة ذخيرة الادوات التي أعدها بنفسه بكّد : معجم الالمانية العليا الوسيطة ، لقاموس التقفية ، وكتاب للقواعد . متسلحاً هكذا بالآلات التحليل المتوفّرة للعالم الكلاسيكي والتوراتي ، أسس لايمان us scribendi للالمانية العليا الوسيطة لاختبار الاصالّة بواسطته ، وحيثما وقعت القواعد ، وبصورة خاصة ، الوزن دون مستوى الصّحة المحدّد ، بحث عن الافساد . بعد ذلك انبثقت القصائد الحقيقية عن حطام التاريخ ، وقدمها اخيراً في طبعته لكتاب عشرون اغنية قديمة عن اغاني نيبيلونكن Zwanzig alte lieder ron- der Nibelungen ، في ١٨٤٠ ، بشكلها النقي .

اذن ، فقاعدة لايمان الاولى كمحقق ، لم تكن منهجية بل ثقافية : كان هدفه تأسيس نصّ كان ، فوق كل شيء ، ثابتاً ، كان يعني هذا ، في حالة النصوص الكلاسيكية والتوراتية ، ربطها بأمان بشكل وثائقي ما ، حتى اذا كان هذا الشكل بعيداً ببعض الخطوات من الاصل كما في حالة العهد الجديد ولوكريتوس . يبدو لايمان ، في هذا السياق ، للمحدثين محافظاً بافراط . إن محاولته تشخيص (تحديد) النص والمخطوطة تجبره على ان يُنكر اعمال الحكم النقدي حتى حينما يكون منهمكاً جداً في العمل . فقد أنهم ، بالنتيجة ، بترية عادات مؤذية كهذه كعبادة المخطوطة الافضل ونظام ميكانيكي يعبّد بموضوعية وتأكّد لا يستطيع ان يقدمها .

ولكن استراتيجيته مع النصوص العامة مختلفة تماماً . فواقيته هنا ضد التحلل هي us scribendi (الاستعمال التأليفي) الذي يرجع نصّاً متقلّباً الى كمال مرتّب ووضوح . ربما هذا جليّ في طبعته المقترحة (المخططة) لكتاب Das Minnesangs Fruhling ، أكملت بعد وفاته من قبل موريز هاويت (١٨٥٧) ، حيث إنها تعمل كما رأينا حتى في حالة قصيدة « بدون مؤلف » مثل Nibelungenlied . وفي حين أن تأثيرها الاولي قد يكون محللاً ، إلا أن النتيجة النهائية هي الوصول الى اعماق

الاصالة ، في هذه الحالة هي Zwanziglieder (الاغاني العشرون) التي طُوِّر منها urprungliche Aufzeichnung (التدوين الاصيلي) . إن اصول القصيدة ، بعيداً عن الاختفاء في الجزء الخلفي المظلم وهاوية الزمن ، قد بُنِيت بوضوح وخطط تطورها كعدد من المراحل الموصوفة بوضوح ، كلّها عدا الاولى لكونها مترابطة مع مخطوطة معينة . انه لمتعٌ بدرجة كافية ، انه حينما كان وولف حريصاً على ألا يخصص اي الاجزاء من النص المُستلَم للالياده اما كانت تشهد على او تمثل حقيقةً القصائد الاصلية ، حلّ لاكمان هذا الشك الخطير بتحديد ثمانية عشر مقطعاً كمقاطع اصلية . ان عدم وجود مخطوطة تحوي هذه الثمانية عشر مقطعاً فقط ، بشكل غير مشكوك فيه ولكن بدائي اكثر ، يمكن رؤيته كحادث تاريخي قد يعالجه الزمن اكثر من كونه حجةً ضد تصنيف لاكمان . تقف وثيقةٌ ماديةٌ ، مرة اخرى ، سواء افترضت او استعيدت فعلاً ، كبداية ونهاية العملية كلها ، السلطة المُجيزة التي تعمل العلاج النوعي النهائي ضد حامض نقد النص .

توحي بُنية طبعاته الى كون الثبات النصي هو الافضلية الاعلى لمشاريع لاكمان التحقيقية . حتى حينما تكون النصوص مُزوَّدة بملاحظات بكثرة - وان التأثير الكاسح لطبعة لوكريتوس ناشيء ايضاً من مدى وعمق المعرفة المطمورة في التعليق كمنشوء من اعادة بناء المخطوطة النموذجية الاصلية - تبقى قرارات لاكمان التحقيقية مُحَكِّمة و(وصفٌ يكرّر غالباً) تنبؤيه . يبقى النص المطبوع كتاج لعمل المحقق ، نتيجةً للاجراءات الاثارية الدقيقة والمعقدة للغاية والتي تبقى مع ذلك ، وعلى الرغم من وفرتها ، غير مرئية بعزم . ان انتباه القارئ موجه ، ليس الى العملية ، ولكن الى الانتاج ، الى القصيدة التي انبثقت الان من حطام المخطوطات وقد لُصِقَتْ على الاقل بثبات مطبعي .

ان التزام لاكمان هو اخيراً بالنص الشعري نفسه ؛ فكما قال بيتر گانز « انه ما كان مهتماً بمشاكل نقد النص بحد ذاتها : كان هدفه دائماً ان يجعل الشعر العظيم للماضي ميسوراً لمُعاصريه » ، وكان هو نفسه شاعراً ومترجماً لشكسبير(*) . ان نفوره من الاسهاب حول اجراءاته التحقيقية ، باختصار ، ربما هو دالةٌ غطرسته المعروفة ، ولكنه ايضاً استراتيجيةٌ ، من ناحيتين . الاولى هي تأكيد الضمني أن لا احد يستطيع ان يفهم هذه المسائل مالم تكن مكررةً اياها بنفسها ، في حين أن الشروح غير ضرورية للمسائل المبدوءة بنحو صحيح ، والثانية هي الافتراض السخي أن وظيفة المحقق هي تسليم النص بشكل يستطيع به أن يصبح جزءاً من الاسس الثقافية

لمجتمعه .

يجب ان يكون التشابه الجزئي الان لطبعة كين - دونالدسن من بيرز بلاومن -
أمل - واضحاً في تشابهاته واختلافاته . إن كين ودونالدسن هما ورثة التقليد المعقد
الذي يُعدّ لاكمان شاهده الرئيس ، وتعكس طبعتهما هذه الوراثة . تظهر احياناً
التوترات من خلالها : رغبة المحققين التجريبية في جعل المعلومات ميسورة ، مثلاً ،
تعارض بشدة وعدم رغبتها في تزويد اسنادات تراقفية تجعل المعلومات ميسورة في
حالات منفردة . النتيجة هي نص حيوي بخلاف مع نفسه بشكل ملفت للنظر .
فمن جهة ، كثرة الاقواس والمجموعة الكبيرة للاشكال المختلفة في اسفل الصفحة
تذكرُ القارئ باستمرار بانه يتعامل مع نصٍّ محققٍ ، الضمان الزائف لطبعٍ غير
مشوه ، كما نجده في اية طبعة من طبعات جوسر ، مثلاً ، ممنوعٌ عنا هنا . لم يعد
المفسر في المجموعة التنفيذية يستطيع ان يفترض برقة ان عمله يبدأ عندما يكون
المنقحون في الجزء القاعدي قد اكملوا عملهم . ان المعلومات التي يُبنى عليها
النص ، من جهة اخرى ، مخبأة بعزم في مقدمة مرتبة ، ليس كشرح عامي ، ولكن
كنثر مكتوب بأناقة . علاوة على ذلك ، هناك كمية كبيرة من المعلومات لم تعطَ لنا ،
خاصةً تلك التي لها علاقة بنسب الاصاله في مواضع مختلفة^(١٠) . ارى ان هدف
المحققين ليس هو حماية نفسيهما من التدقيق ولكن اكمال قاعدتين متناقضتين على
نحو حاسم : من جهة ، تقديم نصٍّ مؤشّر كاعادة بناء وال .ي لذلك يطالب
القارئ ، ليس فقط وعياً وانما موافقةً على حقيقة التدخل التقيقى ؛ ومن جهة
ثانية ، تقديم نصٍّ ميسور كلياً للاهتمامات النقدية الجارية والاسات الاستهلاكية
الادبي .

تنشأ الاهتمامات غير المقررة التي يُفسدُ تصادُمها ذوق تقديم النص ، تنشأ من
التقاليد المتباينة للدراسة الادبية التي عايناه . من ناحية ، هناك النزعة التاريخية
الوضعية التي تتطلب اهتماماً مدققاً للحقائق ، مهما تكن مسببة للخلاف او مُبهمّة ؛
فلك تمنح التفسير الحرفي المبني على السبب والنتيجة امتيازاً على المناهج التفسيرية
التي تعتمد على افكار التمثيل الرمزي ؛ وتلك ، غير مهتمة كماظاهر بالرسالة
الثقافية للدراسة الادبية ، تقبل بشكل رصين بتحديدات منهجها وتتجنب مشاركة
تلك المشاكل الادبية والتحقيقية الاقل حسماً ، كتوطيد المعنى او الاصاله ، التي يبقى
حلّها غير قابل للاثبات . من ناحية اخرى ، هناك اعتقاد مثاليّ بانه حتى بين فوضى
التفصيلات الجزئية التي تركها التاريخ لنا ، تبقى هناك ومضة ضوء تشع عبر

العصور . في قلب التاريخ هناك لازمنية تقاوم أن تُجعل تاريخية ، وهي قيمة تعلو أية لحظة تاريخية معينة ولها قوة كونية . بالنسبة لتاريخ الفكر *Geistesgeschichte* ، فإن هذه القيمة منتشرة خلال اجزاء فترة تاريخية ويمكن ان تبلور على شكل مذهب (*Weltanschauung*) او عقلية (*mentalite*) ، بالنسبة للنقد الجديد بالمقارنة فإن هذه القيمة مُثّلة كلية ومجسدة في النص الادبي نتاج صناعي يقاوم بانتصار التقنين التاريخي .

بشترك نقد النص في هذه المثالية العامة في ادعائه القدرة على اكتشاف نص اصلي من الاجزاء والاثار التي تركها لنا التاريخ . مشبّعاً بالمعرفة التاريخية من الطراز الدقيق والقاسي جداً ، يستخدم نقد النص ، مع ذلك ، معرفته الواسعة في صراع لانتزاع اصالة من الماضي يهدّد الزمن بطمسها ، وهي اصالة يصنّفها نقد النص على انها النص . في هذا الجهد ، اذن ، يرصّف نقد النص نفسه بنحو اقرب مما قد يُتوقع مع النقد الجديد . كما يصرّح النقد الجديد باستقلال النص من القوى التاريخية ، كذلك فإن نقد النص يُعيد بناء النص من سياق الناسخية المحجوب فيها . فضلاً عن أن المناهج المطوّرة من قبل نقد النص لتثبيت النص في اية طبعة مبنية على القيم الادبية نفسها التي يستخدمها النقد الجديد لاجازة نص كمرجع ثقافي .

لقد رأينا أن النشاط الاساس لنقد النص هو بحكم تقييم الدليل القرائي ، أي ، القراءات المختلفة ، وكما يوحي مثال طبعة كين ودونا لدسن من بيرز بلاومن ، فإن هذا الاختبار محكوم بصورة مميزة بمعياريين يحتملان التناقض فيما بينهما^(٣) الاول هو *difficilior lectio potior* (صعوبة القراءة المستلمة) ، وهو مبدأ يفترض أن اللغة الشعرية للمؤلف مختلفة نوعياً عن اللغة النثرية للناسخين . والآخرين هو ملائمة المعنى ، والذي يفترض أن القصيدة تجسّد « بنية كاملة للمعنى » (ص ١٣١) والتي يمكن أن توضح بالتفسير . يقابل هذان المعياران باكثر من طريقة تقريبية المبدئين اللذين حاول بهما النقد الجديد اثبات القصيدة كمرجع ثقافي : إختلافها الجذري عن الاشكال الاستطراذية الاخرى ، ولكن تيسرها للتفسير . بتعبير آخر ، ان وظيفة المحقق الذي يواجه كتلة من الدلائل القرائية هي « قراءة » الدليل كما يقرأ ناقد جديد قصيدة ، وكنتيجة لكدة انتاج تفسير هو في الحقيقة القصيدة نفسها .

في تتبّع خطوط النسب بين النقد الجديد وبيرز بلاومن المحققة من قبل كين ودونالدسن ، ربما يبدو اني اجرّح في طبعتهما بتصنيفها كتنتاج مدرسة نقدية

واحدة^(*) . ولكن ارى ان التوصل الى هذا الاستنتاج سيكون سوء فهم لقوة (دافع) المناقشة . لانه كما حاولت أن اوضح ، فان النقد الجديد - مثل تاريخ الفكر (Geistsgeschichte) - هو جزء من جهد اكبر ضمن الدراسات الادبية لحماية الادب من تحيزات وتقليلات النزعة التاريخية الوضعية انه ليس مجرد فترة فاصلة في تاريخ النقد ، ولكن تعبير عن اجهاد عميق للتفكير النقدي الذي ينشأ من الرومانتيكية والذي اصبح يسيطر على مجمل مجال الدراسات الادبية . في الحقيقة ، كما يحاول التفكير ان يُذكرنا ، فان مؤسسة الدراسات الادبية - بمبادئها المُحكّمة ، ونتاجها المستمر للتفسيرات ، والنزعة الانسانية العادية التي توافق عليها - مبنية لدرجة كبيرة على التزامات جمالية النقد الجديد .

إن الالتزامات نفسها كما كانت تعليقاتي على لاكمان مصممةً لان تُبين - مركزية نقد النص ، الذي بحث عن طريقة لترسيخ النص بمنع عملية التحليل التاريخي . اذن ليس القصد أن كين ودونالدسن لم يتناولوا الدليل امامهما لكي يُنتجا قصيدة تتلائم مع معايير الادب كما حُدّدت من قبل علم الجمال الرومانتي والنقدي الجديد . بالاحرى هو أن الوسائل التي يجب ان يُثبت بها نص ما لاندع مجالاً لنتيجة اخرى . تُجمل العملية التحقيقية ممكنة ، كما يبين كين ودونالدسن ، بثلاثة افتراضات : بان هناك اصلية ؛ بأن الاصلية مختلفة نوعياً عن غير الاصلية التي هي مطمورة فيها ؛ وبأن لها معنى يحدث في اللغة في كل نقطة^(**) اذا تم قبول هذه الافتراضات ، فان البقية تتبع .

ولكن ماذا اذا لم يتم قبولها ؟ البديل الوحيد آنذاك هو عدم التحقيق مطلقاً . بدون شك ، لعدم التحقيق عدة درجات مختلفة ، تتراوح من طبعة اصلية تقدّم وبتراهة شيئاً اكثر قليلاً من نسخة من مخطوطة واحدة وطبعة تقليدية « محافضة » تحدد التزاماتها النقدية بمنح الامتياز الى مخطوطة واحدة بجعلها نص مخطوطة . باعتبار مشروعه التحقيق تصحيح وثيقة غير تامة ولكنها بوضوح موثوقة ، اكثر من اعتباره تثبيت نص تشهد عليه المخطوطات ولكن التي لا تجسده هذه المخطوطات انفسها ، فإن المحقق قادر على تقييد المشروع ضمن حدود ضيقة . ان نتيجة هذا التقييد ، كما اظهرتها المناقشة السابقة ، هي انتاج طبعة قد تبدو موثوقة لانها مبنية على مخطوطة واحدة بثبات جداً ولكنها نقدية بنحو غير كاف ، أي ، إن القصيدة محققة بنحو ناقص .

في منح الامتياز الى قراءات في مخطوطة اساسية يقوّض التحقيق المحافظ صرامة

وشمولية النشاط التفسيري الذي هو اساس نقد النص . ولكن ، بشكل ينطوي على مفارقة ، مايرر gran rifiuto (رفضاً كبيراً) كهذا ليس ايماناً متطرفاً بالدليل الوثائقي بل العكس بالضبط ، شكوكية في ان الوثائق يمكن ان تُجبر على منح اصاله . شاكاً في ان التمييز بين ما هو خاص بالناسخ وما هو خاص بالمؤلف يمكن ان يكون معمولاً بدقة او بشك ، يستغل المحقق المحافظ مخطوطة واحدة بالسلطة التي يفشل في ممارستها . انه لتأثير بيرز بلاومن ، المحققة من قبل كين ودونالدسن ، اظهار أن شكوكية منهجية كهذه غير مجازة (لامبرر لها) . معطى الدليل الكافي ، يمكن حقيقة اجراء التمييز بين ما هو خاص بالمؤلف وما هو خاص بالناسخ على اساس تجريبية افضل من اجرائها على اساس تخمينية ، مع نتائج ، طبعاً ، قابلة للتحقيق (الاثبات) من ناحية كونها قابلة للقياس بمقياس معين يكون منعزلاً عن اية عملية تفسيرية ، ولكنها (أي النتائج) مع ذلك متينة بدرجة كافية لمواجهة الشكوكية المضعفة .

ولكن التحدي الشكوكي في نقد النص المثالي ، كما هو بالنسبة لنظيره في حقل النقد الادبي ، ليس فقط منهجياً ، ولا ينشأ فقط من نزعة تاريخية محافظة ، يعد النقد التفكيكي للثقافة الادبية المثالية ايضاً ، يعد المقدمات الاساسية لنقد النص مُشكلةً نظرياً . ان افتراض الاصل او الاصاله ، بالنسبة للتفكيك ، هو خطة تحاول بها ثقافة مركزية الفكرة إخفاء غياب تفوق (سمو) مجيز . ولا يجب ان يفهم النص المنفرد كنتاج لموضوع مُرخص ينشأ منه ويجب ان يُشار اليه للتحقيق . على العكس ، إن النص ، بالنسبة للنقاد ما بعد الحديث ، هو bricolage (عمل كل المهن) ، مجموعة استشهادات مؤسسه من قبل نصوص اخرى وهي تنقل هذه النصوص . كونه غير ثابت بطبيعته ، تبطل مركزية النص بعلم تفسير تفكيكي يتصدّر الاهميات غير المعلنة التي تُقلق توازنه وتكشف اعماقاً مُقلقه . من هذا المنظور ، فان « تأسيس نص » هو مشروعٌ مخادع . في الحقيقة ، ضمن منظور التفكيك ، هناك القليل للاختيار بين السند الخطي ونسخه الناسخ ، في الحقيقة ، بقدر كون الموضوع مرشحاً باعلانه اكثر من كونه كذلك باجراء العكس ، فان فكرة سند خطي كنص مكتوب من قبل مؤلفه تصبح نفسها مُشكلةً .

في حين تصعب الاجابة هنا عن الاسئلة المثارة من قبل التفكيك ، ربما يمكن قول تعليقين بفائدة . الاول هو تأكيد الحقيقة انه عندما يُسمح للمشروع التفكيكي بالتساؤل الى خطة تفسيرية ، فانه يجد نفسه محصوراً في نقض الذات نفسه الذي

يلاحظه بذلك في اي مكان آخر . إن المواضيع التفكيكية ، في ترجمتها عبر الاطلنطي ، تُصاغ من ناحية الموضوع ، غالباً جداً ، الى مجموعة مصطلحات تقليل في تطبيقها تحاكي المناهج النقدية الجديدة التي هي (اي المصطلحات) مصممة لان تستأصلها^(٥٧) الغياب والحضور ، التكرار والاصل ، مركزية الفكرة والاعلائية - هذه هي مصطلحات تفسير تقليدي (وقابل للتنبؤ به) كأى شيء انتجه النقد الجديد . فضلاً عن ذلك ، ففي حين كونها مُسندة بايديولوجية ترفض مثالية النقد الجديد ، إلا ان المشروع 'التفسيري نفسه الذي هي في خدمته مبني على مثالية كهذه تماماً . للتعبير عن المسألة بمصطلحات عملية الى حدّ مربك تقريباً ، ينبغي التساؤل فيما اذا كان بمقدور مفسر تفكيكي التهيؤ لانجاز عمله التفسيري على اية خمس من المخطوطات الواحدة والخمسين ، لبيروز پلاومن ؟ هل كان لاختلاف عنده قراءة ترويلس وكريسيدا في طبعة روت بدل قراءتها في مخطوطة 27 . Gg 4 ؟ ان غرض هذه الاسئلة المبتذلة والحقيرة هو الايحاء الى ان النقاد المفكرين معروضون ربما لاتهام التشبث بالارباح التي تدرها عليهم اعمال الكتاب ، وبمعنى أوسع ، أن للنظريات التفكيكية عواقب عملية يجب ان ينظر اليها بجدية .

تمثل هذه التحذيرات ، بالطبع ، ناحية واحدة فقط من المشروع التفكيكي ، وهي ناحية ينكرها تفكيك أكثر طموحاً . للاستشهاد بقول دريدا :

مايدعى احياناً بتهور تفكيكاً ، اذا كان ذا اية اهمية ،

ليس مجموعة متخصصة من الاجراءات الاستطراذية ، واقل

من ذلك احتمالاً كونه قواعد طريقة تفسيرية جديدة تعمل على النصوص والتعابير في ظل مؤسسة معينة وراسخة . انه ايضاً ، في الاقل جداً ، طريقة اخذ موقف ، في عمله التحليلي ، بخصوص البنى السياسية والمؤسسية التي تجعل ممارساتنا ، ومنافساتنا ، وانجازاتنا ممكنة وهي تحكمها . . . ان التفكيك لا هو اصلاح منهجي يجب ان يعيد تأكيد التنظيم في المكان ولا هو ازدهار التحطيم اللامسؤول والتحطيم صانع اللامسؤول ، الذي سيكون تأثيره الاكيد ترك كل شيء كما هو وتعزيز القوى الاكثر جموداً ضمن الجامعة^(٥٨) .

تُعيدنا هذه التعليقات الى مشكلة الطبيعة التاريخية للمعرفة ، المشكلة التي كانت موجودة خلال هذا المقال كله . في حين أن مناقشتي لم تشغل بنحو مباشر بالمسائل السياسية والنظرية التي تثيرها دريدا ، إلا انها يمكن ان تمُد في ذلك الاتجاه ، ولكن مع ذلك فالمسائل المركزية واضحة . اذا كنا مهتمين باعادة بناء ماض يمكن

الاستفادة منه ، ما هي الافتراضات الممكنة التي يجب ان يعتمد عليها ذلك العمل ؟
اذا كان يجب اهمال المقدمات المثالية التي ذُلتْ نقد النص ، ماذا يجب ان يحل محلها ؟
هل من الممكن استعادة تراثنا الادبي بطرق لاتحدّد الاستعمالات التي سيُستعمل
بها ؟ في حين أسأل هذه الاسئلة بصوتٍ متسائلٍ بصدق ، يجب ان اعترف بانني
لست فقط لاستطيع ان اعطي اي جوابٍ ولكن ، على الرغم من قوة المناقشات
التفكيرية ، احس بحاجةٍ قليلة الى الجواب . أنا اثيرها هنا بالقناعة أن هذه
الاسئلة ، واخرى مشابهة لها ، هي التي ستواجه اولئك الذين سيرفضون - بأي
اساسٍ منطقيٍّ كان - طبعة كين - دونالدسن من بيرز بلاومن ونوع الفهم التاريخي
الذي تشهد عليه بشكل رائع .

تحقيق نصوص العصر الوسيط بعض التطورات وبعض المشاكل

ديريك بيرسل

- ٥ -

لقد حُسِّنت دراسة الادب الانكليزي الوسيط بعدة طرق في السنوات الثلاثين الماضية ، وقد زُوِّدَ توسُّعُ الاقسام الجامعية للغة الانكليزية خلال تلك الفترة العديد من الجوائز التشجيعية للبحث المتخصص في هذا الحقل . لقد كانت التحسّنات الرئيسة في عمل التفسير ، والتقييم ، والدراسة المقارنة ، والتاريخ الادبي ، وقد كان اكثر العلماء مقتنعين باعتبار نقد النص مسألةً للمتخصّصين ، او على الاقل عمل شخص آخر . وهكذا فقد سادت هدنة غير مستقرّة بين نقاد النصوص والنقاد الادبيين ، ونمت درجة من العزلة ليست صحيحة لايّ منهما . إن مشاكل وضع كهذا تستحق الفحص ، وتزوّد حكايات كانتربري توضيحاً ملائماً للبدء به .

إن طبعة جوسر المستعملة بشكل واسع من قبل الطلاب (الدارسين) والعلماء (الباحثين) ، والمستعملة بصورة كلية تقريباً للاستشهاد في الكتب والمقالات النقدية ، هي الطبعة الثانية لأف . إن روبنسن (١٩٥٧)^(١) . ان استعمال هذه الطبعة منتشرٌ بدرجة بحيث أصبحت تُعدُّ سجلاً موثقاً لكل العمل كما كتبه جوسر ؛ والطلب على التأكيد التحقيقي الواضح من قبل القراء والنقاد عالمي ومستعجل الى درجة أن الدراسات النقدية العديدة « للوحدة » او « الفكرة » في حكايات كانتربري تُعامل ترتيب روبنسن للحكايات على انه ترتيب جوسر ، في حين ان الطلاب ساخطون حتى بالالتباس التحقيقي البسيط لنظام الترقيم المزدوج لآبيات الجزء ٧ (B2) . والنتيجة هي اهمال كل انواع المشاكل المتعلقة بنص جوسر ، بكل عواقبها التي تخص النقد الادبي . انه ليس غير اعتيادي ايجاد الحالة غير المنتهية

ديريك بيرسل استاذ الادب الانكليزي في مركز الدراسات الوسيطة ، جامعة يورك .

للعمل ، ويُعامل وجوده على شكل سلسلة اجزاء منفصلة كُفُواق في تقديم النص على الصفحة ، ودليل التقسيم الى صفحات مهمل عامة بنحو متساو ، مع كون مقاطع من مراحل مختلفة من تطور العمل مُدججة ، بدون تعليق ، وذلك لاغراض التفسير^(٣) .

لم يكن قصد روبنسن اخفاء طبيعة العمل بهذه الطريقة ، وقد يُفترض انه كان فقط يتبع تقليداً للانتقائية البراجماتية في طبع كل شيء كان ممكناً ايجاده في المخطوطات والذي كان بشكل مقبول ظاهرياً جوسرياً ، طبعه في نقطة ملائمة من نصّه . ولكن سرعان ما تنسى برجماتية المحققين من قبل القراء ، الذين تكون حاجتهم الى نصّ بينّ ، سواء بدافع اللامبالاة ، او الانهاك ، او البراءة ، او الرضا ، حاجة ملحة . لاشيء اكثر لفتاً للنظر في هذا المجال اكثر من اهمال الطبعة الهامة من حكايات كانتربري لجي . إم . منلي واديث - ريكيرت (١٩٤٠) ، التي يستشهد بها نادراً او تستعمل من قبل باحثي جوسر^(٤) . انها ، لاريب ، في ثمانية مجلّدات ، غير ممكن الحصول عليها تقريباً ، وانها مقدّمة بصورة غير مشبهة على شكل اوفسيت من النسخة الاصلية المطبوعة على الآلة الكاتبة . إلا انها توضح ، اذا لاتفعل أي شيء اخر ، أن اختيار روبنسن للمخطوطة الاساسية كان خاطئاً ، وأن ترتيب الحكايات الذي يقّمه ليس ترتيب جوسر .

إن هذا موقفٌ غريب للنص المعتمد لشاعرنا الوسيط الرئيس لان يكون فيه ، والمسألة تُبرر بعض البحث . إن طبعة روبنسن معيّمة ، مثل طبعة سكيت ، على مخطوطة ايلسمير التي رأت النور في القرن التاسع عشر واخيراً دفعت جانباً المخطوطات المجتهد فيها بصورة واسعة ، مثل هارلي ٧٣٣٤ ولنسدون ٨٥١ ، التي كانت حتى الآن تجهّز نص الحكايات^(٥) . كانت طبعة سكيت تقدماً عظيماً على الطبعات السابقة ، ولكن حينما قورنت بمخطوطة هينگرت ، كان واضحاً أن ايلسمير نفسها كانت منقّحة بدرجة واسعة . انجز هذا التحقيق بأسلوب ذكيّ ومسؤول جداً وكان مُصمماً لان ينظّم النحو والتصاريف ، وليزيل الشواذ والتناقضات الظاهرة ، وليُقصي ما اعتقدت انها اشياء غير مناسبة ، ولينظّم الوزن عند جوسر وفق نمط عشرة المقاطع^(٦) . انها لعلامة للاعتبار الكبير الذي عومل به جوسر أن يُجاد باهتمام كهذا على قصيدته الرئيسة بعد وفاته مباشرة . انه اهتمامٌ غير عاديّ ، ويجب ألا يكون مُدهشاً بتأ أن يكون سكيت متأثراً بالمخطوطة ، وخاصة أن انها كانت التحقيقية تشبه تحقيقاته هو لهذه الدرجة . ولكن واضح أن ايلسمير تقدّم نصّاً ، ليس لما كتبه

جوسر ، ولكن ما اعتقد منفذوه التحقيقون انه يجب ان يكون قد كتبه ، او ما كان سيكتبه لو انه عرف كما عرفوا هم مارغب في كتابته . هذا على الرغم من انه قد يكون موجودا في موضع منعزل معين في عقل المحقق الحديث ، لا يمكن ان يكون اي جزء من قصده الحقيقي .

لا يمكن ان يكون هناك شك في التفوق الحقيقي لهنگرت كشاهد على ماكتبه جوسر . هذا التفوق بادٍ للعيان ليس فقط في تمثيله الادق لممارسة وزنية مَرْنه ، واصطلاحية ، وناجحة مقابل التناسق المخدّر لايلسمير وخلفائها بل في قراءات عديدة ذات طبيعة واقعية ومهمة ايضاً . كأحد التفسيرات المحتملة للتقدير الالهي في علاقته بارادة الانسان الحرة ، يقدّم قس الراهبة ، في ايلسمير وفي طبعة روبنسن الاولى ، مايتي :

او ، اذا مُنِحَ الاختيار الحر

لعمل ذلك الشيء نفسه ، اولئلاً اعمله ،

على الرغم من أن الله يعرف مسبقاً قبل ان يكون هو (it) [هَنگرت : أنا (I)] معمولاً . (wrought)

(حكايات كانتربيري ٧ / ٣٢٤٦ - ٣٢٤٨)

إن قراءة هَنگرت ، الملفتة للنظر ، غير المتوقّعة ، والجريئة في الواقع ، مفضّلة في كل الاحوال : انها تقوّي تأكيد المعرفة المسبقة لله - فعالة ليست فقط قبل انجاز العمل ولكن قبل ولادة المُتَجَز - باسلوب دراميّ ، و (wrought) ملائمة اكثر لخلق انسان اكثر من ملائمتها لانجاز عمل . القراءة مقبولة في طبعات دونالدسن وبرات^(١) ، وخطط روبنسن لقبوها في طبعته الثانية ، كما هو واضح من جدولته الخاص بالقراءات المُغَيَّرَة (الاعمال ، اول ٨٨٥) . فشلت الآلية ، لسوء الحظ ، في العمل ، وكانت نتيجة التّدخل ان حُدِثَت (it) و (I) ، بعواقب غير معروفة لتفسير المقطع من قبل القراء غير النصيين . يعلّق منلي وريكرت ، عرضاً ، باستحسان على قراءة هَنگرت في ملاحظاتها ، ولكنها يقبلان ايلسمير في نصهما ، وهي احدى النتائج غير السارة لقرارهما بتجنب نص مخطوطة واستعمال طبعة سكييت (مع ميلها المبيّث نحو ايلسمير) اساساً للمقارنة .

ان مسائل كهذه واضحة ، ولكن هناك مسائل اخرى ليست واضحة كهذه . يجب ألا يُستخَفَ بفعالية ذكاء محققي القرن الخامس عشر ، وانها قريبة الى فعالية الذكاء المطلوبة من المحقق الحديث لدرجة أن التأكد من السلطان القضائي للمحقق

الحديث في تقرير القراءات الاصلية يصبح احياناً صعباً جداً . قد يعثر محقق معاصر ذكي ، ذو معرفة عميقة بلغة ومصطلحات شاعره ، على القراءات التي تبدو مفضلة ، ليس فقط بالنسبة له ولنظيره الحديث ، ولكن تلك التي كانت لتكون مفضلة من قبل الشاعر نفسه اذا كان قد فكر بها . ليس التمييز بين القراءات الاصلية والقراءات المجتهدة فيها بذكاء ، دائماً سهلاً - حتى بالنسبة لأولئك الذين لهم فكرة افلاطونية بخصوص *modus scribendi* (التأليف الوحيد) لشاعر عظيم - وقد تكون قراءة « افضل » ايضاً نتاج تحسين كما قد تكون قراءة « اردأ » نتيجة لامبالاة الناسخ .

ان المحقق الذي يقبل مبدأ *lectio difficilior* (القراءة الصعبة) ، والذي يقبل ايضاً بالمبدأ المرافق ، مبدأ الاقتصاد في فرضية ولادة الاشكال المختلفة - أي ، الذي يقبل بأي تحديد لعملية التقييم الذاتي - سيجد نفسه احياناً مكرهاً على تبني قراءات « اردأ » لمجرد انها اصعب على التفسير كقراءات ناسخ معطاة شمولية التحسين الاجتهادي . سيراجع عند ذلك ، مفترضاً ، فكرته عن « الأفضل » و « الاردا » والذي سوف لا يكون شيئاً سيئاً ، على فرض أن حكمه (تقديره) لمؤلفه ككل مبني على حشد من تميزات مُتَقَنَة كهذه ، غالباً مخفية في لاشعوره (لاوعيه) . مثلاً في حكاية قس الراهبة ، عندما يكون الثعلب قد إنسل هارباً الى الغابة مع چانتكلير ، ويدعه يهرب الى شجرة ، يحاول ان يشرح سلوكه بالطريقة الآتية :

« وآ أسفاه ! » صاح الثعلب « وآ أسفاه ياچانتكلير !

لقد ظلمتك » قال « ظلماً كبيراً ،

في اني جعلتك خائفاً

عندما امسكت بك وجلبتك من الباحة . out of the

حكايات كانتربري (٧ / ٣٤١٩ - ٣٤٢٢)

مقابل (out of the) في البيت الاخير ، هناك into this في هنغرت . تبدو القراءة تعطي معنى بصعوبة ، ولكن ، اذا كان هذا خطأ ، فانه عمل لامبالاة متعذر تفسيره من قبل ناسخ حريص بشكل استثنائي . من جهة ثانية ، انه سهل جداً فهم كيف ان القراءة (into this) وهي من الجلي « خطأ » ، قد ولدت القراءة (out of the) . لذلك ، ربما تحتاج (into this) باعتبارها القراءة الاصعب ، الى ان تُعَدَّ قراءة چوسرية محتملاً ، وبعض التخمين الى ان يُفكر فيه بخصوص دوافع الثعلب في الظاهر لچانتكلير بانه يجب فعلاً أن يشعر بالاطمئنان جداً ثانية ويحس بانه بين

اصدقائه ، في كل بيت ، في « هذه الباحة » .

ولكنها غير اعتيادية أن تثير هنكرت مشاكل كهذه . انه في اغلب الاحوال حلمٌ محقق : مخطوطة مبكرة غير مجتهد فيها وذات نوعية عالية لاتضاهى ، وتحتوي على تحديد للفقرات ، وتنقيط ، واستعمال للحروف الاستهلاكية الكبيرة بشكل ممتاز . لماذا إذن لم تستعمل ابداً ، لحد الان ، كنص مخطوطة ؟ الجواب هو انها تفتقد اقساماً معينة من النص (مثلاً ، خطبة رجل القانون ، وبعض الروابط ، وبعض المقاطع في خطبة الزوجة من منطقة باث) وانها تقدّم الحكايات بتتابع « غير نظامي » . كانت هناك عدة آراء بخصوص حال الامور ، تتراوح بين نبذ كل ما هو غير موجود في هنكرت كشيء زائف وقبول ايلسمير (التي تحوي الترتيب المستلم للحكايات) باعتبارها تمثل تنقيح المؤلف^(١) . ان الرأي الاول ممكن الدفاع عنه منطقياً ولكنه بغيبض ، والثاني مغري ولكنه ، بشكله البسيط ، لا يمكن الدفاع عنه . هناك عدة فرضيات متوسطة ، بدون ان يكون اي اثبات محتملاً ، قد تفسّر كيف أن افضل نص للحكايات يكون محتوياً على ترتيب غير جوسري ، وكيف أن نصاً متأخراً وادنى قد يجسّد تنقيحات جوسرية معينة .

ان كون المسألة مثيرةً للنزاع ظاهراً اكثر مما هو واقع وينجم أساساً من فكرة استبدادية بخصوص الوظيفة التنقيحية والحاجة الملحة للمتقنين والقراء الى تأكيد مطلق حول « نص المؤلف » . الحقيقة هي ان حكايات كانتربري غير منتهية ، وان المخطوطات تسجّل مراحل مختلفة من العمل الجاري . ليست هناك واحدة من هذه المخطوطات ، ولا لحظة في الدلائل المتصلة التي تجهزها (هذه المخطوطات) ، يمكن ان يقال انها تؤشّر او تكون « فعل نشر » من جهة المؤلف ، حيث يتعهد بمرادف لكلمة imprimatur (موافقة للنشر) . على العكس ، لكل واحدة من مجموعة من المخطوطات سلطة الشهادة على مرحلة من الاهداف النامية للمؤلف والخاصة بعمله . إن المخطوطات مجموعة ألفا alpha عدة قراءات يمكن أن تُعد « محاولات اولى »^(٢) ملغاة ، ولكنها تحوي ايضاً مقاطع اطول ، كالرابط النهائي لقس الراهبة ، والتي لها وزن لأنها غير ملغاة في تنقيح المؤلف الكامل . اذا كانت هنكرت تمثل مرحلة وسطى في عمل جوسر في الحكايات ، فيمكن عدّ ايلسمير سجلاً لمرحلة متأخرة معينة . ان الشكل المنقح الموسّع من خطبة قس الراهبة (رابط الناسك - قس الراهبة) مثلاً ، يجب أن يؤخّر تاريخ الشكل غير الموسّع الذي يظهر في هنكرت . ولكن بالنسبة لمحقق ، الغاء الشكل غير الموسّع - في الوقت نفسه الذي يتبنّى فيه نص

هنگرت لذلك الشكل - لغرض تقديم نص واحد مطلق هو استبدال اسطورة النص بالحقائق الملموسة والممكن فهمها للنصوص هكذا هو إستبدال الطبعة النقدية .

يمكن ان يقال ان محققاً ، أياً كانت افكاره بخصوص « نص المؤلف » ، يجب بحكم الظروف أن يقبل بحلولٍ براجماتية لهذه المشاكل . حتى اذا كان يقبل ، كما يجب ان يفعل ، بان ترتيب ايلسمير ليس هو ترتيب جوسر^(١١) ، مع ذلك فهو يجب ان يطبع الحكايات بترتيب ما ، وطالما ان ترتيب ايلسمير هو افضل ترتيب متوفر ، والترتيب الذي كان يمكن ان يستقر عليه جوسر فيما لو اعطى الفرصة (اورغب) في اتخاذ قرار حول المسألة ، يبدو من الافضل الاتفاق على ذلك . هذا ، بدون تفكير اكثر او ابعد ، ما قد فعله اكثر المحققين ، وقد كانت النتيجة منحهم قراراً تحقيقياً براجماتياً تاماً ، وسلطة زائفة . تقول الحقائق غير هذا ، كون الشاهد على المخطوطات هو ان جوسر ترك الحكايات كعُدَّة مجموعة جزئياً وبدون اتجاهات . هذا هو ما يجب ، مبدئياً ، ان تقدّم به الحكايات ، جزئياً ككتاب مجلّد (الاجزاء الاولى والاخيرة مثبتة) وجزئياً كمجموعة اجزاء في حافظة اوراق ، مع كون المعلومات الجزئية والخاصة بطبيعتها ومكانها موضحةً كلياً . لا يجعل هذا دراسات عن بنية وتصميم الحكايات مستحيلة او غير مشروعة^(١٢) ، انه فقط سيؤكد ان دراسات كهذه قد أُجريت في سياق فهم ملائم .

كون حكايات كانتربري غير كاملة ، يمثل المشكلة التحقيقية بشكل حاد بصورة خاصة ، ولكن شيئاً مما قيل ، بخصوص غياب « فعل نشر » مقرر وبخصوص الطبيعة المستمرة لانهماك مؤلف وسيط في اعمال تأليف مهمّة ، يجب ألا يغيب عن البال في طريقتنا لفهم نص اعمال اخرى . ان اسطورة النساء الصالحات حالة بسيطة ، ولا صعوبة هناك في تقديم الاصل والاشكال المنقّحة للتهديد كنصيّ أ و ب . اما بخصوص ترويلس ، فقد كان مقبولاً حتى الفترة الاخيرة ، أن تقدير روت لنشوء القصيدة كان صحيحاً ، وأن جوسر نَقَعَ القصيدة مرتين ، اولاً بهدف اعطاء القصيدة طابعاً اكثر وثنية وقدماً ، وثانياً باضافة مقاطع رئيسة ذات محتويات فلسفية وبوئية (Boethian) . ولكن في اعداد طبعة من ترويلس ، قاوم باري ويند هذه الفكرة وحقّق تمييزاً متمعاً بين فعل تأليف مطوّل ولكن متكامل ، قد تكون مراحل « تسرّبت » الى تقليد المخطوطة ، وافعال تنقيح متتالية ومقصودة في قصيدة « اذن لها بالنشر » سابقاً^(١٣) .

هذا تمييز رائع ، ومفيد بالنسبة لمحقق ان يفعله ، طالما ان عمله بوضوح يكون

اسهل اذا استطاع ان يبرهن لنفسه وللآخرين على انه يعمل مع نص منفرد موحد وموثوق . سواء كان صحيحاً ام لا ، لم يُلحَق ضررٌ كبيرٌ بالقصيدة ، التي من الواضح انها قد حققت تكاملاً ، بغض النظر من المراحل التي جُلِبَت بها الى تلك الحالة . ان *Confessio Amantis* (اعتراف الحبيب) لگاور غير مُشكّلة بنحو مشابه ، طالما ان تنقيحات گاور لنصّه سطحيّ نسبياً وكان مراقباً بدقة من قبل المؤلف في اطلاق النسخ المتتالية ، مثلما يُنتظر من المؤلف الحديث أن يشرف على اي تنقيح صغير في اعادة الطبع . (ان التاريخ النصّي لـ *Vox Clamantis* (صوت المدّعي) قابل للمقارنة) . اخيراً ، لـ *Confessio* ، هناك نسخة مرخص بها (Bodleian Ms Fair fax 3) تدمج التنقيحات النهائية التي رغب گاور في عملها ومراقبة بدقة مساوية تقريباً ، فيما يخص النص ، والنحو ، والتهجئة ، والتنقيط ، كنسخة مطبوعة مصّححة حديثة وليس هناك تهديد طبعة نقدية يهدّد الـ *Confessio* .

نرجع مع بيرز بلاومن الى الاضطراب العظيم للخلاف ، الذي فيه : طبيعة النص ، وعلاقة النصوص ، وآلية التأليف ، ودور المحقق ، كلها مسائل لنقاش حاد . بعد ان كان الخلاف حول وحدة التأليف قد استنفذ نفسه ، كان هناك ، لمدة طويلة ، شعور بان المشاكل النصيّة للقصيدة كانت معقدة جداً بحيث لا يمكن التفكير فيها ، وركّز النقاد عامةً ، لاجل المناقشة ، على نص واحد من النصوص الثلاثة المقدّمة من قبل سكيت . وقد عبّر عن الامل بان في يوم ما سيصبح كل شيء واضحاً . هناك الآن ، من مطبعة آلتون ، طبعات منقّحة شاملة لـ A و B و C موعودٌ بها على الفور ، ولكن الطبيعة الراديكالية بنحو نظامي ومغامر للممارسة التحقيقية في هذه الطبعات قد جعلت الناس عصبيين ، بالاحري مثلما قد يشعرون اذا رأوا منظر مدينة قديماً مألوفاً يخفي وترتفع مكانه كتل قلاع برآقة^(١٦) . هناك احساس بان فكرة تحقيقية عن المؤلف والنص ، تطوّرت كجزء من العملية الضرورية لاعداد طبعة نقدية ، قد حلّت محل الحقائق ، متسمة بالفوضى وغير مرتبة كما قد تكون ، وبان مشاكل نص القصيدة قد اضيف اليها اكثر من كونها حلّت .

توجد قصيدة لانغلند في عدة مخطوطات ، والعلاقات بين هذه المخطوطات معقدة للغاية . ناقش المحققون في آلتون بحماس دفاعاً عن النظرة التقليدية من أن هذا العدد الكبير من المخطوطات يمثل اساساً ثلاثة اشكال للقصيدة ، A و B و C ، وان كل الانحرافات هي نتاج نشاط خاص

بالناسخين والمحققين وهو مألوف وقابل للتفسير^(١١) . انهم يصرفون النظر عن الاحتمال ان المخطوطات الباقية تتضمّن نماذج او اجزاء نسخ متوسطة ، سابقة ، او تابعة للنسخ الثلاث . ان لمناقشتهم قوة ، ولكنها احياناً متوتّرة ، والتوتر هو دليل الضغط لتأكيد التكامل الكلي للنصوص الثلاثة ، والذي ينشأ من ضرورات الطبعة النقدية (المحقّقة)^(١٢) . ان مشاكل تحقيق نصّ كان نفسه في حالة تأليف مستمرة وهو ، علاوة على ذلك ، غير كامل في حالته النهائية هي بدون شكّ جديرة بالاعتبار . في حالة كون الدليل غير حاسم ، يجب على المحقق ان يؤكّد ايماناً في فعل تأليف وحيد ، أوصل الى التمام في اصدار نصّ مُرخص به ، وايماناً بالشاعر كممارس لغموض مقدس منتهى الى اهمية كل تمييز صغير جداً للصياغة . ولكن آراء اخرى عن الشاعر وعن نشاطه الملائم ممكنة ، وخاصة عن واحدٍ مثل لانغلند الذي تبدو حياته كلها وكأنها كانت فعل تأليف مطوّل ومستمر . هذا ما يصف به كاتب اجراءات لانغلند :

قلّمنا نستطيع هنا اجراء احصاء شامل نظراً لتشابك العوامل المتباينة وغير المنسّقة والمشمّلة على مراحل مختلفة وذات دلالات واسعة ، ناتج عنها في الغالب تداعي افكار واضافات بدلاً من ان تعكس نظرة واضحة ومتمّمة .^(١٣) .

وهو يستنتج ، بمزاج اوسع :

ساعدت كل الاستعمالات المستمرة ، والتجديد الدائم للتعبير ، على اعطاء صورة واضحة وواسعة عن الحياة الروحية^(١٤) .

إن الكيفية المفترضة ان يتعامل بها محقق مع مشاكل تقديم نصّ هو « في صيرورة دائمية » صعب القول ، ولكن بوضوح ليس للصعوبات العملية للتقديم اي نصيب في اية فرضية دفاعية بخصوص طبيعة النصّ . انه محتمل بصورة ملائمة ان لانغلند عمل بنحو مستمر على تنقيح واعادة صياغة قصيدته : لا ينكر دليل هذا الاحتمال ، ويؤكد غطّ التنقيح الذي تمكن رؤيته في نصّ C غير المنتهي أن لانغلند عمل تدريجياً في اماكن القصيدة التي لم يقتنع بها^(١٥) . إن فكرة لحظة نصيّة محدّدة ، لحظة يتوتر الخيال حيالها وسط تدمر خلاق كثير ، والتي يغيب عنها الخيال بعيداً كما يأفل الاهام ، هي فكرة جذابة بالنسبة للمنظر ، ومثيرة اكثر بالنسبة للمحقق ، ولكن لاسوّغ افضل لها كفرضية أولية ، ولاتتطابق بشكل افضل مع الدليل ، اكثر من

الرأي البديل عن قصيدة لانغلند كتصيدة موجودة في حالة تطور مستمر تلمح مراحل معينة منها ، تقريباً اعتباطية بذاتها ، في المخطوطات الموجودة ^(١٩) . يستطيع الشخص ان يكون متأكداً من انه اذا شاهد لانغلند نسخة B لكن - دونالدسن ، فان اول شيء كان ليرغب في عمله هو ان ينقحها .

اذا نزل من هذه المستويات العالية للنشاط الشعري الخلاق الى انواع التأليف العادية اكثر فانه يصبح واضحاً أن الافتراضات المبنية عليها الطبعة النقدية (المحققة) - فيما يخص عملية التأليف المتناسكة والموحدّة ، واللحظة النصيّة المحددة ، وفعل النشر والترخيص - ليست فقط صعب التطبيق بل غير ملائمة . ان فكرة « نص المؤلف » في قصص الرومانس الشعرية الشعبية مثلاً ، هي في احسن الاحوال هدف لا يمكن تحقيقه . يجب ان يملك المحقق هدفاً له تقديم نص يمثل لحظة واحدة في عملية التأليف ، ومن الافضل أن تكون اللحظة التي فيها « اطلقه للنشر » ، سواءً يشير ذلك الى اتمام نسخته هو او النسخة النموذجية المنسوخة من اوراق المؤلف . ان اللحظة كهذه ، اذا كانت موجودة بالنسبة لقصص الرومانس الشعبية ، اهمية قليلة ، لان المخططات الباقية لقصائد مثل Beves of Hamtoun او King Horn (بيث الهامتوني والمملك هورن) توضح ان كل عمل استنساخ كان لدرجة كبيرة عمل اعادة التأليف ، وليست حادثة عرضية في عملية تحلل من شكل مثالي ^(٢٠) فضلاً عن ذلك ، أنجزت اعمال اعادة التأليف في مستوى انهماك عقلي وخيالي ليس دون عمل التأليف المزعوم ولا يختلف عنه قليلاً .

إن المحقق الذي يحاول ان يعيد تشكيل هذه الحقائق النصيّة حسب نص مثالي (او « نقدي ») سيجد نفسه مضطراً للتمييز بدرجة كبيرة بين اشكال مختلفة رئيسة مختلفة عن بعضها بنحو كبير والتي هي اساساً غير مهمة في النوعية النصيّة . ليعمل ذلك عليه ان يبتدع معايير للتمييز ليست لها صحة يمكن التحقق منها وليس لها سبب وجود عدا الرغبة في التمييز . ستكون النتيجة إفتال الهوامش النصيّة بكتلة من اشكال مختلفة غير مفهومة بتعقيدها ^(٢١) ، وحجب حقائق العلاقات بين النصوص ، وتشويش طبيعة التأليف الادبي . بدلاً عن الهدف النبيل للمحقق كالطبيب الذي يعيد بدن النص الى حالته الاصلية الكاملة والصحية ، هناك حقيقة الجراح المتعصب الذي يقطع النسيج الميت والحي بدون تمييز رغبةً في اظهار صحة تشخيصه .

ستكون من الممكن المناقشة ان شاعراً مثل لانغلند يعيش في نقطة عالية

من الابداع الشعري ، وأن النص المولّد بهذا النحو هو من نوع مختلف عن نصوص الناظمين الاقل شأنًا ، مالكاً صفة كمال معنى تام ولايضاهي . بتحقيق هذا التمييز ، وبالاعتماد على شروح العملية الخيالية التي تؤكد التكامل المُبهم لقوتها التعبيرية ، قد يبدو المحقق أنه يثبّت ممارسته التحقيقية التي يمكن ان يصفها فيما بعد ، بلغة مجدّد اللوحات ، كازالة السخام الذي يحجب النص الاصيل^(٣١) . ولكنّ تأكيدات كهذه حول طبيعة العملية الشعرية هي اعمال ايمانٍ وهي بهذا متميِّزة من اعمال الحكم الادبي المكملّة لوحدها للتحقيق .

يمكن ان يأتي توضيحٌ اكثر لعدم ملائمة فكرة الطبعة النقدية (المحققة) نسبة الى ظروف انتاج عدة نصوص وسيطة ، من مختلف المصادر . ان قصيدة The Simonic (السيمونية) هي واحدة من القصائد العديدة الموجودة في سلسلة من النسخ المحققة في هذه الحالة ممتدّة الى فترة قرن او اكثر^(٣٢) . إن اقدم النصوص الثلاثة هو بوضوح النص الاقرب الى الاصل ، ولكنّ اخذه اساساً لطبعة يقلّل القصيدتين الاخرين الى حالة نصين مختلفين ، وسيشوّه حقائق الانتاج الادبي . كانت The Simonic (السيمونية) ، حسب تعبير بوركوين ، « مجموعة واضحة » ؛ ليست سلسلة قصائد مختلفة ، ولكنها بالتأكيد ليست ، في نسخها المحققة المختلفة القصيدة نفسها . هناك ايضاً انماط معيّنة من الكتابة الوسيطة تبين عدم ملائمة حتى الافتراض التحقيقي الاكثر اساسية القائل ان نصّ المؤلّف هو افضل نص .

ان الترجمة الشريّة للقصيدة الشبه بوناڤنتورية (pseudo—Bonaventuran) ، تأملات حياة المسيح والتي تظهر في مجموعة صغيرة من مخطوطات القرن الخامس عشر ، هي حالة من صميم الموضوع^(٣٣) . تقدّم مجموعة ثانوية من المخطوطات نصّاً هو من كل ناحية متفوّقة على المجموعة الثانوية الاخرى : التركيب الجملي اوضح ، المفردات مختارة بشكل افضل ، المعنى أتم واكثر وضوحاً . إلّا انه واضح أن المجموعة الثانوية الادنى ، المفسدة والسّمجة في الاسلوب ، والناقصة في التركيب الجملي ، وغالباً غير القابلة للفهم ، هي الاصلية ، وربما قد أنجزت كسرقة صغيرة من نص لاتيني بتعليقات مُفحّمة بين السطور . ان المحقق الذي ينظر الى وظيفته بحماس ملزمٌ ، في ظروف كهذه ، أن يُعامل القراءات الجيدة في المجموعة الثانوية الاولى كقراءات مشبوهة بنحو متأصل ويجب أن يثني محاولته لجعل النص أسوأ ،

حينما يستطيع ، في تتبعه « لنص المؤلف » . ان منهجاً معقولاً اكثر ، على الرغم من انه سوف لا يوصي بنفسه ابداً في ثقافة ادبية تتعبد في مزار المؤلف الموحد والمحقق الجازم ، سيكون تقديم مجموعتي النصوص ، محققه بشكل ملائم ، وفق حقائق وجود مخطوطاتها .

قد يبدو اذن من كل ما قيل ، ان توفير المحقق الحديث للنص النقدي وطرقه لانتزاع نص كهذا من دليل المخطوطات الباقية يمكن ان يكون شيئاً اقل من الصحيح تماماً في تمثيلها لذلك الدليل . بقدر كون الاسئلة المثارة قد اظهرت تنوعاً في الافتراضات الخاصة بطبيعة « نص المؤلف » وعدداً من الصعوبات في طرق تأسيس « مآكته مؤلف » فهي بوضوح مهمة للمحققين والنقاد الادبيين على حد سواء . ولكن تأثير المحقق الحديث ، وبصورة خاصة ميله الى التوكيد بخصوص الحجة التامة للنص النقدي ، يذهب الى ما وراء هذا ، في حجب وتشويه حقائق النصوص الوسيطة وانتاج المخطوطات .

انه واضح ، مثلاً ، ان المخطوطات المنبذة في عملية اعداد طبعة نقدية (منقحة) والمنعوتة بـ « عديمة القيمة » او « محرفة » او « منحلّة » للإشارة الى وضعها الاذن (ان من المتع الملاحظة كيف أن لغة الاستحسان والاستنكار الخلقي تتسكع حول نقد النص ، والتأمل بخصوص تأثيرها المحتمل في الموقف التحقيقي) غالباً تستحق اكثر من الاهمال الكلي المصفي عليها بالتالي . بغض النظر عن اية قيمة قد تملكها (هذه المخطوطات) فيما يتعلق بفهم نص المؤلف او عمليات تأليفه ، فان مخطوطات كهذه غالباً ماتحوي مواداً نفيسة للمؤرخ الادبي وحتى للنقاد الادبي . مخطوطات منبذة من قبل المحققين كمخطوطات عديمة القيمة هي غالباً المخطوطات نفسها حيث ساهم المحققون الناسخون بشكل اكمل في نشاط قصيدة ، غالباً في مستوى عالٍ من الانهماك الفكري وحتى الخلاق يمكن عدّ محققين كهؤلاء ، من بعض النواحي ، اول النقاد الادبيين ، وتجهّز نشاطاتهم بالتاكيد وفرة من نفاذ البصيرة لقراءة معاصرة او قريية من المعاصر لنص (وبذلك للنص نفسه) ، ولاذواق العصر وتوقعات القراء^(٥) . يميل كل هذا الى الفقدان من النظر والبحث حال اعلان كون مخطوطات كهذه غير اصلية من قبل محققي النصوص النقدية . يمكن ان يلاحظ ايضاً أن تاريخ وتطور اللغة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر يُدرّس بنحو افضل في مخطوطات ومطبوعات نص رئيس شعبي ومنتشر بشكل واسع من دراسته باية طريقة اخرى . ان عصرنه كاكستون للغة جوسر ، مثلاً ، كانت

لتملك تأثيراً عميقاً في الانكليزية فضلاً عن تأثيرها في تلقي انكليزية جوسر^(٣٦) .
قل شيء ما حتى الآن عن ذكاء وتعقيد النشاط الاجتهادي في بعض مخطوطات
حكايات كانتربري ، كمخطوطة المكتبة البريطانية هارلي ٧٣٣٤ . هذا النشاط متم
بحد ذاته ، كدليل لعملية التدوق والتمييز النقدي ، ولكنه قيم ايضاً في تحديد
مناطق التقلب والاضطراب النصي ، او على الاقل مناطق النص المفهومة كذلك . .
مثال اخر من النوع نفسه ، وتحفة من التحقيق الوسيط ، هي مخطوطة مكتبة
هانتنگتن H.M. 137 ، وهي مخطوطة النص C من بيرز بلاومن المستخدمة من
قبل سكيت^(٣٧) . ماراده سكيت - نص نظيف ، وكامل ، ودقيق ، ومُنقى من
الاطعاء ، والسماجة ، والغموض ونظامي في الممارسة الوزنية (حتى الى درجة
تجزئة الايات الطويلة بافراط الى بيتين وحشوها بمادة غير فعالة) - هو تماماً ما جُهِزَه
عقق هانتنگتن ١٣٧^(٣٨) .

لمخطوطات الشاذة جداً نوع خاص من الشأن والقيمة . ان التحقيق النظامي
لحكايات كانتربري في مخطوطات كمخطوطة ديلاير (الآن مخطوطة تاكاميا ٣٢)
مخطوطة فيلينگهام ، المنجز وفق ما يبدو مبادئ جمالية ثابتة ، هو جزء مهم من تاريخ
التدوق الادبي^(٣٩) . هناك ايضاً بعض المخطوطات غير الاعتيادية لبيرز بلاومن ،
مثل مخطوطة بودلي ٨٥١ ومخطوطة مكتبة هانتنگتن H.M 114 ، حيث تلاعب ذهن
المحقق الناسخ ، بحرية كبيرة بنصوص وبين نصوص القصيدة لدرجة اعادة صياغة
بعض اجزائها بشكل جديد فعلياً^(٤٠) . إن الفرق الدقيق بين هذا النوع من النشاط
التحقيقي المغامر والنشاط الاصلي للمؤلف المنهمك في عملية التنقيح واعادة التأليف
هو موضوع حقيقي للمناقشة .

يُجِهُزُ مثال خاص آخر لمناقشة كهذه بمخطوطه ايلچيستر من النص C لبيرز
بلاومن التي تحتوي تمهيداً على نسخة من الحادثة العرضية (ابيزود) لاوني وفينيس
التي تم قبولها من قبل بعض دارسي القصيدة كلانگلد حقيقي^(٤١) . كيفية امكان
كونها كذلك ، علماً ان التمهيد في ايلچيستر (كونه متميزاً من بقية المخطوطة ، التي
تحتوي نص C غير استثنائي) هو نص A مدمج بمادة محققة بكثرة من تمهيد C ومن
حادثة الاعتذار في C . q ، هي شيء يتطلب بوضوح بعض البراعة في التفسير . إلا
ان الدليل يوحى بتفسير مختلف : وهو ان تمهيد ايلچيستر هو عمل شخص متحمس
للانگلد ، والذي لم يقم باعادة كتابة لانگلد حسب ذوقه (وبوضوح حسب ذوق

المحققين الحديثين) فحسب ، بل رَقَى المادة التي رآها مهمة من C . q الى موقعٍ أبرز في التمهيد ايضاً . انه يبدو ، بشكل من الاشكال ، الشيء نفسه الذي كان لانكلند ليعمله محتملاً اذا كان قد باشر بالعمل في نص D . توضيحُ مخطوطة كهذه بالطريقة الأكثر حيويةً رود فعل قاريءٍ قرب معاصر (near — contemporary) ، وهو يشارك في الحياة المستمرة لما هو بالنسبة له لا يزال نصّاً مفتوحاً وقصيدةً حيةً .

هناك طرق عديدة اخرى تزود بها دراسة المخطوطات ، حتى المخطوطات «الرديئة» ، سياقاً أكثر اصيليةً لفهم النصوص الوسيطة أكثر من المحيط المُعَقَّم للطبعة النقدية (المحققة) الحديثة . تُرى القصائد الأقصر ، مثلاً ، بنحو أفضل ضمن مجموعات التأليف ، ومجموعات المقتطفات الأدبية (الانطولوجيات) ، والمنوعات ، التي بها تملك وجودها أكثر من كونها مجموعةً وفق تصنيفات نوعية حديثة مثل ، قل ، «القصائد الغنائية الدينية» او «القصائد الغنائية الدنيوية» . تفضل المناقشة النسخ طبق الاصل ، او على الأقل ، النسخ طبق الاصل المتسلسلة ، لمخطوطات منفردة على المجموعات المصنفة حسب النوع ، او حتى حسب المؤلف . تجهز اشكال نسخ طبق الاصل او مطبوعات مشابهة كهذه وسيلة التوضيح الأفضل لترتيب ونسب النصوص ، ولمصادر معلومات اضافية كالملاحظات الهامشية وهذا هو السياق الوحيد ايضاً الذي من المحتمل ان نرى فيه عملية اقتباس (اقتطاف) قصائد طويلة مثل Confessio Amantis او حكايات كانتربيري ، بنحو يساعدنا على فهم الاذواق ، والاختيارات ، والانهماكات التي تكون اقتطافات كهذه . معالجة النص مهمة ايضاً . واضح ان نسخة احدى قصائد اللازمة الاخلاقية لليدغيت والمُصنعة في النسخة طبق الاصل من Winchester Anthology (مجموعات المقتطفات الأدبية او انطولوجيا وينجستر) المنشورة مؤخراً ، جاءت من شخص عُدَّ القصيدة «مجموعة واضحة (مفتوحة)»^(٣٧) . هناك مقاطع شعرية محذوفة ، واخرى مضافة ، والنص مُعاملٌ باكبر حرية . تصبح القصيدة مجموعة اقوال مأثورة مقطعية ، مربوطة ببعض بواسطة اللازمة المشتركة ، عناصرها قابلة للازاحة وللإحلال حسب المزاج الشخصي او الرغبة في الموضوعية (نسبة الى الموضوع) - نوعٌ من (عُدَّة اعمالها بنفسك) لقصيدة . هناك كل احتمال أن ليديغيت عُدَّها تقريباً بالطريقة نفسها .

لقد ركزت في هذا البحث على الاهمية المركزية للمخطوطات ، في كل نواحي وجودها ، لدارس الادب الوسيط ، ولناقد العمل التحقيقي ، فضلاً عن المحقق .

فبالضبط بالطريقة نفسها التي لا نقتنع بالاستماع الى الموسيقى الوسيطة معزوفة على آلات حديثة ، كذلك يجب ألا نقتنع بتحديد تجربتنا للشعر الوسيط بقاعة العمليات المعقمة (او حدة العناية المركزة النهائية) للطبعة النقدية الحديثة . يجب ان يُسمح للشعر بالعيش والتنفس ضمن بيئته الطبيعية ، واية اشارة الى استعادة وفهم تلك البيئة التي يمكن الحصول عليها من دراسة المخطوطات ، تستحق المتابعة . ولا ارغب في ذم المحققين - كوني استغلت سذاجة الناشرين اكثر من مرة في ذلك الدور - وبوضوح اذا كان يجب اتخاذ قرارات برامجية حول تقديم نص ، فانه من الافضل اتخاذها من قبل الباحثين (العلماء) المتمرنين . إن فكرة أن التحقيق يجب أن يفسح الطريق لمناقشة عامة (كل انسان محقق لنفسه) - والتي بها ، مثلاً ، يجب ان يُستخدم ترتيب احمق وغير كفوء لحكايات كانتربيري ، في مخطوطه شاذة ، من قبل متحمس غر كدعم « موضوعي » لنظرية حمقاء وغير كفوءة حول الاهمية الادبية لذلك الترتيب - ليست هي فكرة ارغب في تشجيعها . ولكن يجب ان يُدرك ربما من قبل المحققين قبل كل شيء ، بان التحقيق هو ضرورة عملية لاحتياجات القراء الطلاب (الدارسين) ، وبهذا النحو فهي وسيلة لفهم ادب الماضي الذي يحتاج باستمرار الى ان يُلحق به انواع اخرى من النشاطات ، والتي بدورها قد ترفض اولوية دور المحقق .

ييترجي . مننك**

يُظهر الاهتمام بتقنية إعادة الانتاج - كما يفعلها نادراً اي خط استعلام آخر - الاهمية القطعية للتلقي ؛ فهو بذلك يسمح بالتصحيح ، ضمن حدود ، من عملية التمدية (reifcation) *** التي يُخضع لها العمل الفني . يقود اخذ الفن الجماهيري بنظر الاعتبار الى مراجعة فكرة العبقرية ؛ انه مذكّر بوجود عدم اهمال الفاتورة (invoice) التي لوحدها تترك الالهام المضمّن في عبقرية عمل فني أن يصبح مُثمراً .

- ولتر بنيامين ،

« ادوارد فاچس ، جامع ومؤرخ »

« يجب ألا تدعوا اولئك الاشخاص ينشرون « دون جوانات ، مزيفة » ، احتجّ بايرون لدى ناشره جون موراي حين علم أن وليم هون قد نشر فصلاً ثالثاً غير شرعي من قصيدته^(١) . إن علاقة هون بنشر دون جوان هي مسألة مدروسة بنحو جيد نسبياً ، ولكنها لم تكن المناسبة الاولى التي ارتبط بها اسم الناشر الفقير المعارض

* هوننة (نسبة الى هون Hone بمعنى جعل الشيء منسوباً الى هون) كلمة صُغْتُها لتكون مرادفة

لكلمة (Hone — ing) المصاغة من قبل كاتب المقال .

** ييتر مننك استاذ الانكليزية المشارك في جامعة كاليفورنيا الجنوبية ، لوس انجلس .

*** التمدية : جعل الشيء مادياً .

الراديكالي والشاعر الارستقراطي . أُعيدَ في نيسان ١٨١٦ ، طبع قصائد بايرن « استودعك » و « صورة من حياة خاصة وهما اصلاً موضوعتان في طبعة من خمسين نسخة للتداول الخاص - اعيد نشرها في مجلة جون سكوت المسماة البطل ، وبعد ذلك تمت قرصنتها بشكل متكرر^(٣) . جمعت هذه الطبعة المعروفة اكثر من بين طبعات بايرن ، من قبل هون الذي سمّاها قصائد على ظروفه العائلية . احتوت طبعته الاولى ايضاً على « وداع نابليون » واغنية على واترلو ، وبنحو مزعوم قصيدة « من الفرنسيين » ، « وعلى نجمة وسام جوقة الشرف » ، وقصيدتين مزورتين ، وقصيدة غنائية (« عارٌ عليك ») ، و « السيدة لافاليت » . وقد وصل المجموع بصدور طبعة هون السادسة ، ايضاً في ١٨١٦ ، الى تسع قصائد باضافة قصيدة بايرن « وداعاً للالطا » والابيات المائة والاثني عشر من لعنة مينيرفا .

إن للطبعات المسروقة اهمية ثنائية : ليست معظم القصائد عائلية بل سياسية ، علامات تعاطف بايرن مع نابليون كونه ضد الممالك الرجعية التي هزمت . يؤسّر وضع نوعي القصائد جنباً الى جنب الدرجة التي اصبح بها ابتعاد بايرن عن أنابيللا مسألة سياسية ؛ شكّل نقد الاخلاقية الخاصة بالوصي قسماً كبيراً من هجوم الهويك (الاحرار) عليه ، وكان التوربون (المحافظون) متهينين جداً للرد عليهم باستغلال الفضائح التي كانت تحاصر احد معارضيه البارزين . كان معجبو ومتقصو بايرن مفتونين بقصائد على ظروفه العائلية ، ومجموعات هون وحدها ، مُسَعِّرة بشكل معتدل بشلن واحد ، وصلت الى الطبعة الثالثة والعشرين بحلول ١٨١٧^(٤) . هذه المبيعات هي الميزة المهمة الثانية ، لأنها تُبين ، حسب تعبير گمراهام پولارد ، كانت الاعمال التي « في زمن حياة بايرن . . . متداولة بشكل اوسع بكثير من أي شيء آخر كتبه » ، كانت مدينة بالكثير من شهرتها هون وقراصنة آخرين^(٥) .

نشر هون بين نشره لهذه القصائد في ١٨١٦ واستجاباته لدون جوان في ١٨١٩ ، تحويراً* غير مرخص من قرصان Corsair بايرن (١٨١٧) . هذا النص مُلاحَظ في كتاب صموئيل جو بايرن في انكلتره وفي البيليوغرافيات ، ولكنه لم يجذب الانتباه ابداً : غير مدهش ، ربما لانه ، بتعبير ادبي دقيق ، ليس جيداً جداً ، ولكنه يوضح

* استعملت كلمة تحوير لـ adaptation لاني اعتقد انها ملائمة اكثر من كلمات اخرى مثل تكيف او

أوجهاً من مجلّد بايرن الاصيلي هي اقل وضوحاً في حالة اخرى^(١) . علاوة على ذلك ، إن ظهور عمل بايرن تحت اسم هون ، يركّز تماماً نواحي من سمعة بايرن المعاصرة والمحجوبة بمجرد العلاقات الداخلية لاعمال الادب الانكليزي ، وهذه بدورها تطرح اسئلة اكبر حول انماط وجود الاعمال الادبية في ازمانها^(٢) .

إن السؤال الاول الذي يثيره تحوير هون هو لماذا كان يجب ظهوره في ١٨١٧ . بعد النجاح الهائل للقرصان في ١٨١٤ ، وبعد سبع طبعات بلغ مجموع نسخها عشرات الالاف ، انخفضت طبعياً مبيعات القصيدة : ظهرت طبعة ثامنة وتاسعة في ١٨١٥ ، وهي نقطة اصبحت القصيدة بدءاً منها ميسورة ايضاً في طبعات موراي المجمعة . لذلك لم يكن هناك صدور من عزل للقصيدة لفترة سنة على الاقل ، عندما ظهر تحوير هون ، وتُبِعَ في سنة ١٨١٨ بنسخة معاد تنزيدها من موراي ، وهي الطبعة العاشرة . على الرغم من انني لا استطيع ان اقدم توضيحاً معيناً لهذا الاهتمام المتجدّد في القرصان ، ولكن بعض الدليل على ما كانت القصيدة محتملاً تعنيه لجمهورها في ١٨١٧ وعن نشاطات وليم هون في تلك السنة قد يوضّح الموضوع .

كانت عربة الوصي في ٢٨ كانون الثاني ١٨١٧ ، محاطة بحشد معادٍ ورُجّت بالحجارة حين عودته من افتتاح البرلمان . دفعت الحكومة ، وهي في حالة انذار او على الاقل متهزّة الحادث لتختلق انذاراً ، دفعت بما يسمى قانون كم الأفواه Gag- ging Acts واخيراً حصلت على تعليق للامر بالمثل (habeascorpus) . ردّ هون ، وهو منذ ١٧٩٦ عضواً في جمعية لندن للمراسلات والتي هي جناح طبقة العمال في حركة الاصلاح ، ردّ على ذلك بتأسيس جريدة اسبوعية بسعر بنسين ، وهي سجل الاصلاحيين ، التي عاونه فيها اولاً فرانسيس پليّس ، الخياط الراديكالي ، ثم جيرمي بينثام . مصممة وفق جريدة كويت الشهيرة بـ « هراء بنسين » وهي السجل السياسي ، شغلت جريدة هون بعضاً من فترة الركود التي تكونت حينها فرّ كويت الى امريكا ، خوفاً من الاعتقال حال بقية الراديكاليين .

لم تشمل سجل الاصلاحيين كل مطبوعات هون الراديكالية في ١٨١٧ ، وانا اتغاضى عن كراساته الهجائية العديدة للتركيز على الاحداث الرئيسة . نشر شيروود ، وهيلي ، وجونز للمرة الاولى في ١٣ شباط ١٨١٧ ، مسرحية ساوذي الفنية وات تايلر (١٧٩٤) . محرّجاً بالظهور غير المرخص المفاجيء لما تذكره بتعاطفاته اليعقوبية ، طلب ساوذي انذاراً قضائياً لايقاف النشر^(٣) . وكان قرار الرئيس الاعلى للقضاء نقطة تحوّل في تاريخ حق النشر المتشابك ، الذي ساعد

اليه : حكم اللورد ايلدن بأنه حسب السابقة « لا يستطيع اي شخص أن يكسب دعوى بخصوص الحاق اضرار بعمل هو بطبيعته ، يُعد انه يلحق الاذى بالناس » . بالضبط لان وات تايلر كانت تحريضيه ، لذلك ، فان المحكمة العليا لم تستطع ان توقف توزيعها ، وهي نتيجة متناقضة تقيد بها ايلدن بادراك تام ان تأثيرها قد يكون « مضاعفة نسخ المطبوعات المؤذية » . مع ذلك فقد سحب شيروود ونيلي وجونز طبعتهما ، ربما ، كما قالوا ، « احتراماً لرأي الرئيس الاعلى للقضاء عن نزعتهما المؤذية ، وربما بسبب انهم خافوا ان الرأي جعلهم معرضين الى اتهام اخطار بالنشر التحريضي تدخل هون في الخرق ، ناشراً بسرعة طبعة من وات تايلر بالسعر نفسه وهو ثلاثة شلنات وستة بنسات ، مضيفاً اليها مقدمة يهاجم فيها ساوذي كمرتد عن الحرية وهي اتهامات كانت لتستلم التعبير الاكثر ادانة لها في قصيدة بايرن رؤيا الحساب (١٨٢٢) . استمرت الحملة الراديكالية ، لاحباط شاعر البلاط والوزراء الذين تكلم نيابة عنهم ، بطبعات اكثر رخصاً بيعت بعضها بسعر قليل بلغ البنسين . أُشيع أن المبيعات قد بلغت الستين الف نسخة ، متخطية نجاح اي من قصائد ساوذي الشرعية .

نشر هون في شباط ١٨١٧ . الاعمال التي ارتبط بها اسمه منذ ذلك الحين ، وهي مختصر العقيدة الدينية لعضو وزاري من قبل المرحوم جون ويلكس ، والابتهاال السياسي ، وعقيدة متلقي الدعم الكنسي^(٨) . عرضت هذه الكراسيات بسعر البنسين ، المحاكاة الفظة للطقوس الدينية لاستعمال هجائي قوي ، كما يوضح نموذج من مختصر العقيدة الدينية :

س : أتل بنود ايمانك .

ج : أنا اؤمن بجورج ، الوصي الكلي القدرة ، صانع الشوارع الجديدة وفرسان الباث .

وبالوزارة الحالية ، اختياره الوحيد ، الذين فهموا

المتوريه (حزب المحافظين) ، وانجبوا من وليم بت ، عانوا من

فقدان

المكانة تحت حكم جارلس جيمس فوكس ، كانوا محقوتين ، موق ، ومدفونين . خلال اشهر قليلة قاموا ثانية من اقليتهم :

وصعدوا ثانية الى مقاعد المالية ، ويجلسون الى يمين

رجل صغير بباروكة كبيرة ؛ من حيث يضحكون
على التماسات الناس الذين قد يتوسّلون للاصلاح ، وأنّ
عرق جبينهم ربما يجلب لهم خبزاً .

اصدر هون المحاكمة في ١٤ شباط : مُخَبِّراً بانها قد وُجِدَتْ تجديفيّه ، أوقَفَ بيعها
في ٢٢ شباط . بيع منها في ذلك الاسبوع مايزيد على ثلاثة الاف نسخة ، وكانت
شهرتها بنحو بحيث أن الناشر الذي كان لا يزال اكثر راديكاليّةً ، ريتشارد كارلايل ،
اذن عاجلاً بنشر طبعة اخرى منها . على الرغم من كونه قد سحب الكراسات ،
وجد هون نفسه هدفاً لثلاثة اتهامات رسمية بحكم المنصب مجموعة من قبل النائب
العام ، كل منها يتهمه بالنشر التحريضي التجديفي . مكنت وسيلة كهذه النائب
العام من اعداد شكوى بدون دعوة هيئة المحلفين الكبرى وبهذا عَمِلَتْ كسلاح
تخويف عام . أُعْتُقِلَ هون في ٣ ميس ؛ ولكونه غير قادر على ارسال كفالة او
ضمانات بقي في السجن حتى ٥ تموز من حيث حرّر سجل الاصلاحين .

وصلت القضية الاولى ، وهي قضية مختصر العقيدة الدينية ، الى المحاكمة في
بلاط كرسي الملك في ١٨ كانون الاول . أُخْتِيرَ هون المفقّر للدفاع عن نفسه ، راداً
تهم التجديف بالاصرار بشجاعة على نواياه الحقيقية : انه اكد « من بداية الى نهاية
التناج موضوع المناقشة ، كان الموضوع والهدف سياسيين » كرّر قوله « انه كان
اساسياً بالنسبة له ان الهيئة يجب ان تفهم ايضاً انه ا كان هون ناشر محاكاة وزارية ،
فيجب ألا يكون الآن مدافعاً عن نفسه على ارض البلاط . قرأ هون ، لاثبات
حجته ، واحدة تلو الاخرى من سلسلة محاكاة لم تُقَاضَ ابدأ بضمناها بعض من قبل
كاننكك - حالياً عضو مجلس الوزراء - في آنتي جاكوبين ريفيو (Anti — jacobin)
(Review) ، واخرى من بلاكوودز (Blackwoods) ، وراجعاً خلال قراءته
الانتقائية بصورة رائعة الى مارتن لوثر وبضعة كهنة بارزين . قرأ هون لساعات ،
مواده الفكاهية مسبباً بانتظام انفجارات ضحك في قاعة المحكمة . بُرِّيَ هون في
اقل من ربع ساعة . ان شذوذ القانون الانكليزي الذي سمح للكراسات نفسها التي
كانت الحكومة تحاول منع انتشارها ، بان يعاد انتاجها في نسخ طبق الاصل
وتقديرات الجرائد للمحاكمات حالما أُدْخِلَتْ الى الشهادة ، عَرَضَ المحاكمة الى
السخرية . زادت الهزيمة من قرار الحكومة . فقد حل اللورد ايلبنور رئيس المحكمة ، على
الرغم من كونه مريضاً محل القاضي ابوت كقاضٍ مترأس في المحاكمة التالية . كان

اليوم الثاني مشابهاً لليوم الاول كثيراً ، ولكن تستحق ناحية واحدة من الشكوى ضد هون ان يركز عليها . لقد حاول النائب العام أن يبرهن على ان السعر المنخفض للكراسات وضعها في ايدي « طبقات المجتمع الدنيا ، الذين ليسوا ملائمين لان يكونوا في مستوى المواضيع التي اثرت لهم بدهاء وقد هاجم مطبوعات كهذه [لكونها] مطروحة برخص بين هذه الطبقة من الناس » . اجاب هون الآن ان بنسبن كانت مجرد السعر المؤلف لنصف صفحة ورق ، والذي استطاع ان يحصل منه على فائدة مناسبة ، وانه كان يعرف ان الاغنياء والفقراء ايضاً اشترؤ الكراسات . انتهت مثاقفة يوم بين هون وايلنبورو ، الذي انزعج جداً بالتسليية المثارة باختيارات هون ، كالسابق بتبرئة هون . كان منتظراً بشكل واسع أن الحكومة سوف تتخلى عن موقفها : وحذرت مقالة افتتاحية في التايمز من أن الاحكام اشارت الى مزاج الناس . إلا أن ايلنبورو استمر وبريء هون للمرة الثالثة في ٢٠ كانون الاول ، في عشرين دقيقة .

انها كانت هزيمة مُذلة لايلنبورو ، الذي تقاعد حالاً ، متوفياً بمدة قصيرة بعد ذلك ، وللاعتبار (لمصلحة) التوري (المحافظين) . كان آل ووردزورث الملتزمون جداً « بيت لونسدليل » ، في لندن وقت المحاكمة ، ونقلت دوروثي ، بدون شك ، عواطف اخيها حينها كتبت الى توماس مونكهاس : « ان تبرئة هون كافية لان تجعل الشخص لايجب الهيئات الانكليزية » .^(١) كانت الاحكام بالنسبة لآخرين . نقطة تحول في الكفاح لحرية الصحافة : هُتف عشرون الف شخص لهون خارج القاعة في اليوم الثالث ، وجمع له تبرع كبير . نُشرت بسرعة المحاكمات الثلاث ، التي كانت ميسورة منفردةً بسعر شلن واحد لكل واحدة او سويةً مع مواد اضافية باربع شلنات ، وطُبعت منها عدة طبعات . كان مشترؤ وثائق الانتصار الراديكالي هذه يجدون قصائد على ظروفه العائلية لبايرن وصورة للشاعر بشلن مسجلة بين مطبوعات هون التي تضمنت عناوين مثل العناوين لچارلس فيليبس ، وهوراديكالي ايرلندي مشهور ، ورسائل الى السيد المحافظ لميجر كارترايت ، الذي قدّم بايرن التماسه (اي التماس كارترايت) للاصلاح في خطابه الاخير في البرلمان في ١٨١٣ .

تحتاج وجهة نظر مهمة اخرى الى ان توجز حتى يوحى الى جو طبعية من القرصان من هون في ١٨١٧^(٢) كانت هناك ثورة في پنترج في حزيران ، اثبرت جزئياً من قبل عملاء الحكومة المحرّضين وسحقت بسرعة . اتهم القادة وهم عمال محترمون بشدة بالخيانة العظمى في تموز وقُدّموا الى المحكمة في محاكم ديربي ، واسط تشرين

الاول . وَجَدَ جيريميا براندرث « قبطان نوتينگهام » ، الذي كان قد قتل رجلاً خلال الثورة ، مُذنباً في الثامن عشر من الشهر ، كما وَجَدَ وليم تيرنر كذلك في الواحدة والعشرين . حاول الدفاع ، متواجهاً مع هذه الادانات ، ان يُبرِّئ الرجل المتهم الثالث ، اسحق لودلام ، بمحاولة البرهان انه فقط « خضع للقوة الطاغية لقائدهم غير الاعتيادي » . متذكراً خطاب بايرن الاول في البرلمان في ١٨١٢ ضد عقوبة الموت لهذه الطبقة نفسها من حائكي نوتنكهام المشاغبين ، حاول دينمان ، وهو من حزب الاحرار ، ان يبرهن على فتنه براندرث الذي لايقاوم بمقارنته بقرصان بايرن^(١) . بدأ دينمان بالقول : « قد اوفرّ على المحكمة سماع ملاحظاتي عليه للمرة الثانية ، فطالما قد وجدته موصوفاً بدرجة من الروعة من قبل شاعر بارز في زماننا ، وواحد من اعظم العباقرة في اي عصر ، بحيث سارفع الكلفة لاقرأ الان ذلك الوصف التنبؤي . انه بالتأكيد سيُحضر امامكم شخصيته ، وحتى مظهره ، الصفات المسيطرة لذهنه القوي ولكن غير المصقول ، وطبيعة تأثيره في اولئك الذين اغواهم للاساءة . ثم قرأ دينمان حوالي ثلاثين بيتاً من القرصان بضمنها الوصف المشهور لقوة كونراد الغامضة :

ماهو ذلك السحر الذي موكبه اللاقانوني هكذا

يعترف ويحسد ، ولكن يعارض دون جدوى .

ماذا يمكن ان يكون ، بحيث أن ايمانهم يستطيع هكذا ان يربط ،

القوة ، الاعصاب ، سحر العقل^(٢) .

فشلت ، لسوء الحظ ، خطة دينمان المبرّنة ، ووجد لولادلام ايضاً مذنباً . ومع ذلك فاللحظة مثيرة ، لانها اذا كانت تُظهر قصيدة بايرن مناشدة في محاولة لتشكيل التاريخ ، فانها ايضاً تُظهر كيف شكّل التاريخ اهمية قصيدة بايرن . انه كان شيئاً لجيفري ان يجد القرصان في ١٨١٤ خلاصة عصر « اصلاح خيالي » و « طموح لامحدود » ، « لفترة الثورات والمشاريع »^(٣) ، وكان آخر ايجاد كونراد فيما يبدو مُجسداً في عصيان مسلح وطني : اكتسبت القصيدة معنى لايمكن عزوه الى بايرن فقط . اصبح براندرث شهيداً راديكالياً ، ونُقل اسمه بعيداً الى ما وراء الدوائر الراديكالية .

كان نسج الاسماء التي نوقشت في هذا المقال ليصبح واضحاً لايّ لندنّي يقرأ الصحف في نهاية ١٨١٧ . كانت التمايز من منتصف تشرين الاول فصاعداً مليئة بمحاكمات براندرث وزملائه : ظهر اقتباس دينمان من القرصان وجملته المنقولة أن

« الشاعر النبيل ما كان ليستطيع رسم صورة اصدق اذا كان فعلاً فكّر في جيريميا براندرث » في الصفحة الاولى في ٢٧ تشرين الاول . أُعِدِم المسجونون في ٧ تشرين الثاني ، وهو اليوم الذي تلا وفاة الاميرة شارلوت وهي نقطة حشد قوى الاحرار الذين خاطبهم بايرن في قصيدته المشهورة « الى سيدة تبكي » ، واستمرت تفاصيل ايامهم الاخيرة على الظهور حتى ١٠ تشرين الثاني طبعت التاييز في ١٠ تشرين الثاني تقريراً عن مقاضاة كارلايل على نشر محاكاة هون ، واعلنت في اليوم نفسه نسخة طبق الاصل لمحاكمات براندرث . أُعلِنَت في الثاني والعشرين محاكمة ناشر القزم الاسود (Black Dwarf) ، تي جي . وولر ، وفي الخامس والعشرين كانت هناك خلاصة قضية بائع كتب آخر اتهم ببيع المحاكاة . امتدت هذه الامور الى كانون الاول حين ملأت محاكمة هون نفسه الجرائد^(١) .

تمكنا هذه الروابط بين هون وبايرن وبراندرث من رؤية البعض من محبط تحوير هون للقرصان . اذا لم يكن اقتباس دينمان بحد ذاته المناسبة لظهورها - وأنا لم اكن قادراً حتى هذه النقطة على تثبيت التاريخ المضبوط للنشر - مع ذلك فان شبكة العلاقات الراديكالية هذه تكشف بافضل شكل مضامين صفحة عنوان هون :

طبعة هون

لقرصان اللورد بايرن

كونراد ،

القرصان

او

جزيرة القرصان

حكاية

حُورَت كقصّة (رومانس)

لندن :

طبعت من قبل ولوليم هون

مكتب سجل الاصلاحين ، ٦٧ ، اولدبيلي .

١٨١٧

السعر اربعة بنسات .

يشهد إعلان هون الفخم لعنوانه على اختيار بايرن زميلاً جديداً - وهي مدة

طويلة منذ ارتحاله عن لندن - من قبل القضية الراديكالية : يقف تخوير القرصان المنبثق عن مكتب سجل الاصلاحين ، في ضوء آخر تماماً عما وقفت به القصيدة الأصلية الصادرة من المحافظ جون موراي من شارع البيمارل . ليس السعر اقل اهمية : كما يُظهر الدليل في محاكمات هون ، كانت السلطات خائفه من انتشار الادب المثبر محتملاً بين الطبقات الدنيا . بسعر موراي البالغ خمسة شلنات وستة بنسات ، وهورقم قياسي لمجلدات الشعر الصادرة من دور النشر الراسخه ، كانت القرصان الى حد بعيد وراء نطاق متناول اكثر القراء : باربعة بنسات ، وهي أقل من واحد من الستة عشر من الكلفة ، فهي اصبحت ميسورة لجمهور جديد ومختلف . عندما اخفض كوبيت في ١٨١٦ سعر جريدته السجل السياسي الى بنسين وبذا رفع انتشارها الى اربعين الف نسخة ، فقد علق قائلاً « اثنان او ثلاثة عمال غير ماهرين او شغيلين لا يستطيعون ان يوفروا شلناً ونصف بنس [السعر السابق] اسبوعياً : ولكن يستطيع كل منهم ان يوفر نصف بنس او ثلاث فازدغات * ، وهو مايدفعونه مقابل مُضغه كبيرة تماماً من التبغ . » ^(١٧) جلب هون بايرن ، او على الأقل نسخته من بايرن ، الى هذه الجماهير العماليه ولكن المتعلمه .

إن ثلث صفحة عنوان هون تماماً مشغول بصورة الحادث الدرامي في القرصان عندما يتخلص كونراد من مظهره كدرويش ويقف مكشوفاً في قصر سيد . الصورة غير موقعة ، ولكن نسخة هارفارد ، من حيث اعمل ، تحمل نقشاً مقتضياً من قبل جورج كرايكشانك : « منقوشة بشكل رديء من رسم منجز من قبلي . » ^(١٨) تبدو الصورة البارزه منسجمة مع الجمهور الشعبي الذي تودد اليه هون ، لانها وبالتأكيد تحقق مناشدة اكثر مباشرة وأغراء مما حققه مجلد موراي ، الذي لم يحتو على لوحات ^(١٩) . تذكرت ابنة هون أن كريكشانك حظي باهتمام هون لأول مرة عندما اوصي به من قبل شيروود (من شيروود ونيلي وجونز الذين تقررصنوا على وات تايلر) لأن ينفق لوحة إما « لنابليون او بايرن » ^(٢٠) ان القرصان مثال مبكر نسبياً للتعاون الذي كان لينتج الأهاجي الرائعة والشعبية بشكل هائل على الوصي ووزرائه ، والكراسات المتواصلة من البيت السياسي الذي بناه جاك (١٨١٩) مروراً بالتعليقات النشيطة حول محاكمة كارولاين الى المخرج السياسي - في الوطن !

وصف سرّ تحويره للقرصان « بالرومانس » . أنا اشك في وجود دلالات نوعية دقيقة للمصطلح لدى جمهور هون ، ولكنه يشير الى ميزتين للنص . ليست قصة بايرن موضوعة زمنياً بنحوراسخ ، وعدم محدوديتها يجلب تمرداً أقرب الى القارىء . بموضع هون ، من البداية ، قصته في ماضٍ بعيدٍ بشكل مريح : « استولت مجموعة من القراصنة الايطاليين ، في بداية القرن السابع عشر ، على احدى الجزر الصخرية الصغيرة ولكن الجميلة من الارخبيل اليوناني ، وجعلوها مقر قيادتهم وبيتهم . » تعطي هذه الافتتاحية المسطحة نسخة هون تلك الميزة النائية المقترحة في تعريف جونسن للرومانس كـ « خرافة عسكرية عن العصور الوسطى » ؛ إنها تتباين بقوة مع الأصل الذي يقحم به بايرن القارىء بصورة مباشرة في احتفال القراصنة بافضلية حياتهم على حياة « العبد المترّف » و « سيد الفسوق والراحة التافهة » . نشأ مقدارٌ كبير من مناقشة بايرن لقرائه الأرستقراطيين ومن الطبقة الوسطى من السحر الذي يحمله الغريب (exotic) ربما للمتمدن بافراط : « نت كلمات مثل « راحه » و « ترف » لتكون غير ملائمة للجمهور الذي قصده هون ، ولكن بتكييف بايرن الى ظروفه ، فقد هون الصفات التناقضية التي شذت قرأ بايرن .

إن الميزة الأكثر أهمية في تحويل هون للقرصان الى « رومانس » ظاهرة حالياً في المقتطف المقتبس توأ : إن تحوير هون نثري ، عدا الابيات المعدودة المأخوذة من الأصل في بداية كل من الفصول الاربعة التي يقسم هون القصة عليها والمقطعين الشعرين من اغنية ميدورا . تبدو هذه علامةً لتقدير هون لسوقه ، لأنه لا يضحى فقط بسرعة وتنوع دويبتات بايرن ، بل يُجري بعض التغييرات المفرداتية القابلة للتنبؤ بها ايضاً . عن تساؤل من مواري حول ملائمة وضع اسم قابيل (Cain) في فم مسلم في عروس ابيدوس ، اجاب بايرن بغضب : « لاهتم مقدار قطعة سكر بشعري - ولكن بزيتي - وبالنسبة لصحتي في هذه النقاط . . . سأقاتل بحيوية (BL 3 i 165) . يحذف هون ، كما قد يتوقع

الشخص ، اكثر (ولكن ليس كل) الكلمات الغربية التي اعطت قصائد بايرن موثوقيتها تختفي « sirocco » و « çapote » و « pilaff » و « almah » و « saick » و « afrit » و « serai » • كلها من نصّه ، على الرغم من أنه اكثر هذه الكلمات يُفترض انها كانت مألوقة لدى القراء الانكليز المثقفين في موضحة الاستشراق التي بدأت بكتاب واثق (١٧٨٦) لبيكفورد وتقوّت بشعبية ادب الرحلات . يتكلم كونراد هون مثل انكليزي صريح ؛ إنه لمحبط رؤية البطل البايروني المتشائم ، الأمر سائلاً اصحابه العون بلهجة كهذه :

اصدقائي وزملائي المحاربين ، تدركون اني لست رجل كلام ؛ وستروني من الزهو الذي لامعني له ، عندما أسألكم فيما اذا كنتم تعدوني قائداً مقتدراً ونزيهاً ؟

ينشأ هذا الحديث من احد التغييرات التي اجراها هون في تركيب (بنية) القرصان . تساعد اضافاته الى الحكمة على التعريف - بالمقارنة - بالميزات الاستدراكية التي تحصل منها قصة بايرن على القوة . يدرك هون ، مثلاً ، ان الماضي الخفي للبطل البايروني هو جوهريّ لتأثيره ، ولذلك فهو يكتب « عن اصل قائدهم هذا ، لم يعرف اي من القراصنة اي شيء » . مع ذلك لا يستطيع هون مقاومة ملء الفراغات التي يتركها بايرن بتشويق في قصيدته ، ولذلك يخترع تاريخاً ليس له مسوّغ في الاصل . جُعِلَ كونراد « فينيسياً نبيلاً . . . بالولادة » وهو الذي « احب اثناء نجاحه ، الابنة الشابة الجميلة لشخصية بارزة اخرى من فينيسيا ، والذي شجّع على مغازلتها حتى اصبحت نتيجة طيشه واضحة ، طرده وقتل بفظاظة » . يحاول كونراد ان يُقنع حبيبته على الهرب معه ، ولكنها يُكتشفان ، ويُنفى كونراد . « اصبحت ، من

* sirocco تعني الريح الحارة الرطبة التي تهب على ايطاليا من افريقيا . اما بقية الكلمات فهي

مستعملة في التركية وتعني على التوالي معطف ، رز مطبوخ ، تفاح ، سائق ، امرأة ، قصر

المترجم

هذه اللحظة ، شخصية كونراد محددة ؛ وكرّس نفسه بكآبة لحياة النهب والانتقام « يبدو أنّ هون قد انتحل هذه الوسيلة من حصار كورينث (١٨١٦) التي يتحول بطلها آلپ الفينيسي الى خارج على القانون عندما يرفض والد فرانسيسكا القاسي منحه يدها .

يوحي دمج قصتين من قصص بايرن الى أن البطل البايروني ليس مجرد نتاج النقد المتأخر (الحديث) : كوّن بايرن وابطاله اسطورة مركبة واحدة ، متجاوزة خصوصيات اية قصة واحدة . لذلك يجبر هون القراء بما لايعرفه القراصنة ، وتجرد هذه القصة التقليدية جداً البطل البايروني من سحره ، مستبدلة الغموض المصطنع الذي يحفز الخيال بشرح مقل عن شخصية كونراد . « قد تكون قصتي أوحث » حسب العبارة التي يستخدمها بايرن في دون جوان (٥٩/١) الى الاستهزاء بتوقعات كالتى ينفذها هون بنحو مناسب ، بان حبيبة كونراد هي ميدورا . في القرصان ، حب كونراد لميدورا مفترض من قبل النص ؛ لايقدم بايرن اي بيان لبدايته او تطوره ، ويقلل القارئ وجودها (اي ميدورا) في القصة بدون سؤال عن المزيد . يقلل هون الاولوية المطلقة لعاطفة كونراد تجاه ميدورا بالتفاصيل نفسها ، التي يضيفها لغرض ترسيخها .

لقد ناقشت في مكان آخر ان حبكة القرصان مبنية على تجزئه ومضاعفة البطلة بين ميدورا وگلنار ، ويستجيب هون لمنطق التكرار هذا بانتاج بنية اكثر نظامية من بنية بايرن نفسها . (١١) فكما في الجزء الثاني من القصة ، يُغير كونراد المتكرّر كدرويش ، على قصر سيّد ويحاول انقاذ گلنار ، كذلك في المادة المضافة قبل بدء القصة الحقيقيه ، يُغير كونراد ، المتكرر بزي تركي ، على الدير الذي سُجّنت فيه ميدورا من قبل ابئها ، وينقذها ويأتي بها الى جزيرة القراصنة . عندما اخترت تحويل هون لاول مرة توقعت انه يكون قد عمّق التأكيد الراديكالي للاصل ، ولكن هذا الشجب « للطغيان لأبوي » واللمحة المختصرة للأرهبانية هي الحالة الوحيدة التي يمكن ان يقال فيها أن هون قد بزّ بايرن . في الحقيقة ، يعبر هون عن الاخلاق بشكل لايلين ، وتقوده رغبته في تطويق قصة بايرن ضمن حدود الاحتشام الى بعض التناقضات المضحكة غير المقصودة . يُعلن هون « انتصرت الطبيعة » عندما توافق ميدورا على ترك الدير مع حبيبها ، ولكن لايسمح للطبيعة أن تحكم لوحدها :
جَمع كونراد وميدورا من قبل راهب أسير في اللحظة التي وصلا بها الى

الجزيرة ، ولكن انقضى بعض الوقت قبل أن تفهم ميدورا بوضوح مهنة زوجها غير القانونية . عندما إختبرت تدريجياً بالحقيقة المحتموة ، مات قلبها في صدرها ؛ وعلى الرغم من انه لم يمكن لأي شيء ان يُفّر عواطفها عن زوجها ، إلا أن شعوراً خفياً بانحلالهما المشترك لازمها باستمرار .

تُلقي الاخلاقية الضيقه لقرصان هون ضوءاً على الغموض في تصوير بايرن لبطله المتألق . انحدر هون من عائلة منشقة (عن الكنيسة الانكليزية) Nonconformist متزمتة وانتهى عضواً في كنيسة صغيرة مستقلة Chapel Congregational ؛ قد يكون راديكالياً ، ولكنه يرى القراصنة «مفسدين قساة» وليس ابدأ كاباطال الحرية . على الرغم من أن كونراد بايرن الذي ، اثناء حصّه رفاقه لتحرير المرأة الواقعة في الشرك في سراي سيد الذي يحترق ، يحاضرهم قائلاً « لايسء الى حياتكم / شكل انثى واحدة - تذكروا - لنا زوجات » (٢ : ٢٠٢ - ٢٠٣) ، يدلّ وصف هون لزواج كونراد وميدورا على احتشام اعظم وبيّن البعد بين لامبالاة بايرن الارستقراطية حول للمسائل الجنسية وعادات راديكاليّي الطبقة العاملة الذين اشترك معهم في أساس سياسي مشترك . ان عدم رغبة هون في تلطيف سمعة كونراد واضح في خاتمة تحويره . تنتهي قصيدة بايرن بموت ميدورا واختفاء كونراد :

طويلاً حزنت عصابته التي لم يكن لأحد أن يُحزنها اكثر ؛
وجمّيل النصب الذي منحوا عروسه ؛
أماله ، فما نصبوا صخرة التسجيل -

كان موته لايزال مشكوكاً فيه ، وافعاله معروفة بشكل واسع جداً :
فقد ترك اسم قرصان الى الأزمئة الاخرى ،
مرتبطاً بفضيلة واحدة ، وألف جريمة .

على الرغم من أن القوافي الاصلية ماتزال مسموعة بشكل مقلق تحت النثر في نسخة هون ، إلا أن تفاصيل الحزن المطوّل والموجز النهائي اللاذع لشهرة القرصان قد حُذفت :

شيدت العصابة قبراً مناسباً لميدورا : ولكن كون موت
كونراد مشكوكاً فيه ، ومآثره مشهورة جداً ، دأبوا
على ان يسجلوها على صخرٍ فإن . يبقى مصير گلنار

يكتنفه الغموض .

تشهد الجملة حول گلنار ، والتي يستبدل بها هون الدوييت الاكثر جدارةً بالذكر في قصيدة بايرن ، تشهد على حاجة الى ربط كل خيط في القصة ، حتى اذا لم يكن هناك شيء ليقال ، وتؤكد هذه النهاية المجرد تقليدية تجارب بايرن مع الشكل القصصي في الحكاية .

كنت لحد الآن اتقدم من تحوير هون : انه ربما منور اكثر فحص عمل بايرن من منظور ذريته غير الشرعية . إن التحول من كراسة هون المطبوعة بتراص وذات الست عشرة صفحة الى ورق موراي الممتازة وهوامشه الوافرة هو مواجهة فكرة عن الكتاب كنتاج صناعي ثقافي بارع اكثر من كونه مجرد وسيلة نسخ ميكانيكي . يبرز الموقع الثقافي الرفيع الذي تشغله قصيدة القرصان في العلامات العديدة للطبعات الاصلية المتخلّ عنها من قبل هون . تتضمن صفحة العنوان ، مثلاً ، شعاراً من « تاسو ، القطع العاشر ، تحرير اورشليم » وتُعنون كل فصل (canto) من القصيدة عبارات غير مترجمة بشكل مشابه من جحيم دانتي هناك تلميحات ضمن القصيدة نفسها ، الى اريادن وكليوباترا ، وفي الابيات على اثينا التي اخذها بايرن من قصيدته لعنة مينيرفا لافتح الفصل ٣ ، الى سقراط والى اسماء اماكن اغريقية معروفة من الاسطورة والتاريخ . إن هذا الافتراض بوجود جمهور مثقف تقليدياً واضح في الملاحظات ايضاً ، حيث يُجمل بايرن القارئ الى اورلاندو فيريوسو ويدعم احتمال دخول كونراد قصر سيد متكرراً بذكر تشابهات جزئية من كين وسيمسوندي (بالفرنسية واللاتينية) . كل هذا مقتطع من قبل هون ، بدون شك ليس كشيء غير مناسب للقصة وغير ملائم لجمهوره ، ولكن هذه المؤشرات ككل هي التي تحدّد بيئة عمل بايرن .

بما أن الملاحظات ليست جزءاً تكملياً من القرصان ، فقد يبدو أن بترها سيكون امراً تافهاً ، ولكنها تساهم بنحو مدّهِش في التأثير العام للقصيدة . ترسخ الملاحظات وجود بايرن نفسه ؛ سواء في الهوامش الذكيه على مفردات القصيدة المُعدّة لفئة قليلة وطول فترات الانحطاط الاغريقي ؛ او السخرية التي ينبذ بها إثارته الخاصة كما في الملاحظة اللامبالية لشّد سيد للمحيته والتي هي « نتيجة مألوفة وليست جديدة جداً لغضب المسلم » ، او الملاحظة الدنيوية على دعاية المشتقة بان « خلال جزء من الثورة الفرنسية ، اصبح بدعة » ترك بعض « الحكمة ، كميّرات ؛ وان كمية الكلمات الاخيرة الظريفة المنطوقة خلال تلك الفترة كانت لتكوّن كتاب نكات

حزين بحجم كبير . تبرز لامبالاة بايرن المتكبرة بحيوية اكبر في الفقرة التي الحقها بالقطع من لعنة مينيرفا .

ربما للابيات الافتتاحية لحد القسم الثاني شأنٌ قليل هنا ،
وُضِعتْ الى قصيدة غير منشورة (على الرغم من انها مطبوعة) ؛
ولكنها كُتِبَتْ فوراً في ربيع ١٨١١ ، - وبصعوبة اعرف
لماذا - يجب على القارئ ان يصفح عن ظهورها هنا ، اذا استطاع
كان يصعب دفع الطبيعة اللامبالية والمهملة لرجل ذي منزلة رفيعة الى مدى
ابعد .

يوازن الشكل الخاص بالمؤلف والذكي للملاحظات - باتقان - الكثافة
الميلودرامية للقرصان نفسها ، وهذا المتكلم هو الذي سُمِعَ في البداية في المجلد .
يواجه القارئ أولاً اهداءً الى توماس مور من سبع صفحات ، مطبوعاً باحرف اكبر
من القصيدة التي تليه ، والذي يؤسس - ومنذ بدايته « عزيزي مور » - نبرة تعامل
جتلماني . إن بايرن الذي يسأل بتواضع « هل لي ان اضيف بضع كلمات على
موضوع يفترض ان يكون كل الناس حوله ذربي اللسان به ، وغير منسجمي النية -
وهو النفس » ، والذي يتحدث عن الدوبييت الملحمي (البطولي) وعن سينسر ،
وسكوت ، وملتن ، وتومسن ، والذي يوافق بشكل ودي على ان الطفل هارولد
« شخصٌ بغضب جداً » يجب في النهاية ألا يُخلَطَ بملحيه وقراصته* المتهورين .

يؤثر الاطار المهذب للملاحظات والاهداء بدقه في فهمنا للقرصان . ليس
لتحوير هون ، في سطحتيه ، راوٍ فعلياً : لاشيء في النص يُغري القارئ بالتفكير
في مصدر شخصي للقصة . بالمقارنة ، يشعر قارئ للطبعات الاصلية من القرصان
بقوة بشخصية بايرن في المجلد ، وبالتالي يعزو صوت الراوي غير المعرف للقصيدة
اليه . تأمل مثلاً ، التعميمات الآتية من النوع الذي يرصع بنية القرصان :

هناك حرب ، فوضى في الذهن ،
عندما تكون كل عناصره مضطربة - موحدة -
تقف كثيية ومتضايقة بقوة مُقلقه ،
ومُصيرةً باسنان على الندم السادر ؛

* تشير كلمة ملحد الى قصيدة بايرن Giaour التي تعني بالتركية كافر او ملحد ، وتشير كلمة

قرصان الى قصيدته The Corsair .

المترجم

ذلك الشيطان المشعوذ - الذي لم يتكلم ابداً سابقاً -
ولكنه يصرخ ، حَذَرْتُكَ ! عندما يكون الفعل منتهياً .

(٣٣٣ - ٣٢٨ / ٢)

على الرغم من انه يبدو غريباً - لكن مع الحزن المفرط
يرتبط مَرَح - انه لا يجلب الراحة -

التي لاتخذعها مِرَح الحزن ابداً
وتبتسم بمرارة - ولكن مع ذلك تبتسم ؛
واحياناً مع الاكثر حكمة والافضل ؛
لحين حتى المفصلة تردد مزاحهم !

(٤٥١ - ٤٤٦ / ٢)

او هذا الأخير ، المختلف الى حدٍّ ما عن التمرد الذي يُعتَقَد عادةً بانه يرمز الى
القرصان :

اوه ! أي شيء يستطيع ان يقدّس افراح الوطن ،
مثل لمحة الأمل المرحّة من رغبة المحيط المضطربة !

(٥٦٦ - ٥٦٥ / ٣)

إن عواطف كهذه هي ماسماها بارتس بالمدح (doka) ، أشياء مألوفة غير
مدروسة حول السلوك الانساني ، افتراضات ايديولوجية ضمنية يكوّن التعبير عنها
ميثاقاً غير ملفوظ بين الشاعر وقارئة ، مطمئناً اياه ثانية على انه مهما يكن البطل
البايروني فوضوياً ، فانه وبايرن يسكنان العالم الاخلاقي نفسه .

إن الألفة المريحة للحظات كهذه مُمَدّه في القصائد الاضافية الست التي تؤلّف
البقية من الطبقات المبكرة من القرصان ، وهي مُهمّله ايضاً من قبل هون . اولى
هذه القصائد « الى سيدة تبكي » مطبوعة اصلاً في ١٨١٢ ، تضع المجلد ضمن عالم
السياسة المحلية الأخيرة : على الرغم من أن القصائد كانت افتراضية ، إلا انها نمت
من حياة بايرن كمحبوب للاحرار وتشير الى مجال تجارب قريب من القارئ المعاصر
كبعد مسرح الحوادث في القصص عنه . (١٠) لاتطرح الاغنية الجميلة المعنونة « من
التركي » والسونتيتان الشاحبتان نوعاً ما « الى جينيئشرا » اعتراضات على اذواق
وعادات جمهور عهد الوصاية . تتبع هذه « نقش على نصب كلب نيوفاوندلند » على
بوتسواين المتعلق في ذهن بايرن بطريقه قرن ثامن عشرية مألوفة ، كما ترى ليسلي

مارچند^(٢١) إن هذه الأشعار مكتوبة في نيوسيدآبي ، وبهذا تبرهن على وضع المؤلف وروحه الودّية . ينتهي المجلّد بنحوٍ مناسب بقصيدة غنائية عاطفية ولكن تقليدية « الوداع ! ايها المصليّ العزيز » .

مأخوذة ككل اذن ، فان مجلّد القرصان لايزيغ بعيداً عن ذوق الشعر الارستقراطي لذلك الوقت . تخلق المجموعة إنطباعاً غير مزعج يتضمن الهجمات الأكثر جرأة التي يقوم بها بايرن فيه : إعادة طبع « الى سيده تبكي » التي أقرّت بان القصائد قصائده والملاحظات التي توحى الى أن أحد أساقفة يورك كان محتملاً ذات مرة قرصاناً ومقارنة كونراد بـ « أخ قرصان » ، جان لافيت الذي كان آنذاك يلعب دوراً رئيساً في الهزيمة البريطانية في معركة نيو اورلينز .^(٢٢) أعطت هذه الايماءات كتاب بايرن تطبيقات سياسية معاصرة يفتقر اليها تحوير هون ، ولكن توقيت نشر هون واعلانات صفحة عنوانه انسجمت مع الرنين الراديكالي للقرصان ، في حين أن التأثير التراكمي لمجموعة بايرن كان ليوهنا .

يبدى « كريستوفر نورث » في الحوار الخيالي بين بايرن و « اودوهيرتي » والذي يشكل الرابع من « Noctes Ambrosianae » ، الملاحظة للشاعر : « ولكني اعترف - لاني ولدتُ ارستقراطياً - بأنّي تألّمت كثيراً عندما رأيتُ كتيبي ، نتيجة لقرار [ايلدن] ، مُهانة لأن تُنشر باعداد ذات ستة پنسات من قبل بنبو ، مع محاضرات لورنس - وات تايلر لساوذي - وعصر العقل لپين - وفارس الفوبلاس . »^(٢٣) يوحى هذا الاعتراض المزدوج افتراضياً الى استنتاجات هذا المقال : الأول يخص السعر ، او بالاحرى ، السعر والطبقة الاجتماعية . بالنسبة للشاعر النبيل الذي تبرع بحقوق طبعه ، كان أساسياً أن تبدو علاقته بناشره مسألة جنتلمان اكثر من مسألة عمل . ان موراي الذي اعلن هون أنه « معروف على انه الكتبي الأكثر اخلاصاً . . . والمشاغ انه الكتبي الأكثر غنى في المملكة المتحدة » ، حَسَب مبيعاته بدهاء ، وجنى كلاهما ، هو وبايرن ، جيداً من شراكتهما .^(٢٤) ولكن كما اقترح ثيلوفون بريمين ، ربما لم يدرك موراي تماماً احتمال زيادة المبيعات - وبذا الأرباح - بتخفيض اسعار طبعاته .^(٢٥) الآ أن فِعْلُ ذلك كان يعني هجر تجارة الكتب المحترمة لاجل سوق الكتب وكان او بايرن ، كما لاحظ جون ويلسن ، ليأسف بشدة على فقد الصفة المميّزة .^(٢٦) إن هُزَاهُ هوبهاوس لذهابه أبعد من المصلحين الجنتلمان ، وازدراءه بالرديكاليين من الطبقة السفلى مثل كارلايل ، وتكافؤ الضدين عنده لما وجد نفسه مرتبطاً بعاميين (Cockneys) مثل ليّه وجون هانت ، يُظهر الثغرة بين وعي

بايرن لمنزلته موضوعاً بينه وبين اولئك الذين ادعوه حليفاً . لست اعلم مبيعات تحويل هون للقرصان ، ولكن في ١٨٢١ قد يكون بايرن وجده بين الاعلانات في المخرج السياسي - في الوطن ! هون فيما كانت بالنسبة له محتملاً الرفقة غير المناسبة لكتاب هازليت مقالات سياسية (مجلد أستهل ونشر ايضاً من قبل هون) . وما كان من شيء لحين الاحتجاجات العنيفة التي سببتها دون جوان ، كاين ، ورؤيا الحكم ، حيث بدأ بايرن بترك طبعات موراي الانيقة والتحول الى الطبوعات الرخيصة لجون هانت .

الناحية الثانية هي طبيعة النشر القرصني نفسه . بلغ ضفر مهنة بايرن مع هون أوجّه مع طبع دون جوان (١٨١٩) بدون اسم المؤلف ، في شكل كوارتو ثمين صمّم لأن يجبط اية مقاضاة حول التشهير .^(٣٧) ففي غضون اربعة ايام من ظهور قصيدة بايرن ، انتج هون دون جوان ، او دون جوان مخلوعاً قناعه ، وهي كراسة سجّل فيها ملاحظاته بتهكم ثقيل بان موراي « ناشر Board of Longitude و Quarterly Review كتيبيّ للادميرالية ، والمدافع المتحمّس عن التقليدي وجمعية الانجيل (ص ٣٠) ، سُتر بمحترميته من الثار الذي عرّضه له هون بمحاكاته . إنهم هون موراي بأنه » في الحقيقة ينشر محاكاة على الوصايا العشر للرب [دون جوان ٢٠٥/١ - ٢٠٦] ، في حين أن هذه المقاضاة مُعلّقة ضد راسل ، بسبب محاكاة على الابتهاال ، الذي هو تأليف بشري تماماً ، (ص ٣٧ الملاحظة) .^(٣٨) انتهى هون الكراسة بتباهٍ بلاغي رائع :

س : لماذا لم يطمس السيد موراي محاكاة اللورد بايرن على الوصايا العشر ؟

ج : لأنها لا تحتوي على شيء يسخر من الوزراء ، ولذلك لاشيء يمكنهم من أن يفترضوا انه يكون مغضباً لله القادر .

(ص ٥٠)

لم تكن الاتهامات مقصورة على كراسة هون . فان آسپلاند محرر المجلة الموحّدية مانثلي ريبوزيتري قد ساعد هون اثناء محاكمته ، ونشرت المجلة قناعاته : اذا كانت محاكاة الكتاب المقدس ، وطقس القربان المقدس ايضاً تجديفية ، فإن العدالة المتساوية اليدين تتطلب أن لا يُعاقب المحاكمين المساكين . إن ابذاً محاكاة في الازمنة الحديثة هي التي على الوصايا العشر في دون جوان للورد

بايرن ، نُشِرَت واعيد نشرها في بضعة اشهر ، من قبل
موراي ، في البيماريل ستريت ، ناشرا الكوارتري ريفيو ،
واعمال اخرى « ارثودكسية » و « موالية » في الحقيقة ،
لاتحول الاساءة الكتاب المقدس الى سخرية ، ولكنها
تجعل وزراء الدولة مُضحكين .^(٣٩)

نشر هون ، بعدها بقليل ، الفصل (الكانتو) غير الشرعي الثالث من دون
جوان ، الذي يُمسَخ فيه بطل بايرن الى ناشر راديكالي .
كان لهذا الخلاف تأثيره في بايرن ، الذي كان يراقب مصاير قصيدته من
ايطاليا . منتبهاً الى انه من المحتمل ان يقع تحت حكم ايلدن بان الاعمال التحريضية
والتجديفية لاتمكن حمايتها بحق النشر ، كتب الى موراي في ٤ كانون الأول : « أتم
الكانتو الثالث من (دون جوان) في مائتي ستانزا (stanza) - مقبول جداً ، ارى
ولكن لاعلم - ان مناقشته لمن دون جدوى حتى يمكن التحقق فيما اذا كان يمكن ان
يصبح مُلكاً ام لا (BLJ 6 : 253) . الشيء الذي كان في خطر هو بالضبط فيما اذا
كان عمل مؤلف مُلكة وبأي شكل : اوضحت شروط قرار ايلدن ان العلاقة بين
المؤلف والعمل لم تكن علاقة طبيعية بين المنتج والانتاج ، ولكنها مسألة معقدة تشمل
القيم السائدة للمجتمع . ماكان لأبعد مُلكاً اذا اساء الى مبادئ السلوك السائدة
كان يصبح مُلكاً اذا قُدر بطريقة مختلفة .

حينما نشر جيمس جونستن ، قبل ذلك بثلاث سنوات ، قصائد غير شرعية
(زائفة) باسمه ، حاول بايرن أن يرَسَخ نصوصه بتبثيت نشرها كعلامة مميزة الى
اصالتها . فقد كتب الى موراي : « لمنع تكرار تزيفات مشابهة يمكن ان نقول - باني
اغد نفسي غير مسؤول عن اي نشر ليس من مطبعتك منذ سنة ١٨١٢ وحتى التاريخ
الحالي (BLJ 5 : 139) إلا أن محاولة مشابهة لتحديد قصائد على ظروفه العائلية هون
قوبلت بجوانب وقع :

تلاحظ فقرة في الصحف الصباحية اعلان وليم هون كَوْن كل
القصائد الجديدة للورد بايرن مطبوعة من قبله ، وتختتم بالاعلان
عن أن اية قصائد « لايجب عدّها » عائدة للورد بايرن
او « مجازة » من قبله ، مالم تكن منشورة من قبل كُتبي سيادته ،
السيد موراي ، شارع البيمارل . يعتقد و . هون ان السيد
موراي يجب ان يكون مدركاً ، بانه على الرغم من انه قد يكون

سريعاً جداً ألا تعدّ القصائد المنشورة من قبل و . هون
خاصة باللورد بايرن ، او كونها « مجازة من قبل اللورد .
بايرن ، إلا أن الجمهور ، بدون اي جهد منطق ، مع ذلك
سيستمر على السؤال - فيما اذا لم تكن للورد بايرن ؟ لذلك
يقدم و . هون تحياته المتسمة بالاحترام الى السيد موراي ،
وسيشكره على تفضله على الجمهور بالقول اي من القصائد
السبع على ظروفه العائلية ، في نشر السيد هون ، ليست مكتوبة من
قبل اللورد بايرن .

كان يمكن موراي ، كما يلاحظ هيو جى . ليوك ، ان يجيب بان اثنتين من
القصائد الموجودة في المجموعة لم تكونا في الحقيقة مكتوبتين من قبل بايرن ، ولكن
لا يوجد اي دليل على انه فعل ذلك ، واستمر على النشر . (٣٠) لم يكن ممكناً تحديد
النصوص الموثوق بها بتلك المنشورة من قبل الناشر المجاز رسمياً .
تبرز قرصنات هون بذلك الطرق التي ينفصل بها نص ، حال كونه مكتوباً ،
من مؤلفه ويدخل في اقتصاد انتاج وتوزيع ، ليتم التصرف به من قبل قوى خارج
سابق معرفة او سيطرة الكاتب . ربما رغب بايرن بصدق في أن تفسر القرصان
بواسطة النظرية الشعرية للعبقرية الرومانتيكية ، ولكن استيعابه يتطلب أن ناخذ في
الحسبان اللوازم الدنيوية الخاصة بالظروف والتقديم ، والسعر والمواد المحيطة . لقد
كان بتغييره هذه بقدر تجديده غير المتقن للنص نفسه أن جعل هون القرصان ثلاثم
قراءه كما كانت ثلاثم قراء موراي المختلفين جداً . تُفرّق طبعات بايرن القياسيه
الحالية القصائد التي ظهرت ذات مرة سويةً وبذلك تحجب عناصر مهمة في الانطباع
الذي خلقه مجلد القرصان اصلاً . فمثلاً على الرغم من أن أكثر القصائد يمكن
ايجادها في المجلد الثالث من طبعة إي . إچ . كولرج (الاهداء هو في المجلد
الأول) تفصل البنية الحكاية عن « قصائد ١٨٠٩ - ١٨١٣ » ، حيث وُضعت
القطع الأقصر . تتبع الطبعة ذات المجلد الواحد من قبل هاوتن ميفلن في سلسلة
اوكسفورد للمؤلفين الرئيسيين اسس نوعيه تقطع بنحو مشابه استمرارية القصائد
وحتى طبعة اوكسفورد الجديدة الرائعة من قبل جيروم جى . ماككن مجبره بترتيبها
الزمني على وضع « الى سيدة تبكي » في المجلد الأول والقرصان في المجلد الثالث .
إن هوننة (honing) القرصان هي حكاية مسئلية في التاريخ الأدبي ، ولكن
لها الحسنة الاكبر في توجيه الانتباه الى التأثيرات التي تعطى شكلاً لاهمية قصيدة ،
داعية وإيانا الى اعادة النظر في افكارنا عما يكون نصاً وكيف يجب أن يَصان .

اختيار الترتيبات ترتيب « الأعمال الشعرية »

ايان جاك

ستكون اعمالى من ناحية واحدة مثل اعمال الطبيعة ، لِتَحَبُّ وَتُفْهِم
عندما تؤخذ بنظر الاعتبار في العلاقة التي تربطها ببعض ، اكثر مما لو
نُظِرَ اليها بجهل واحدة فواحدة .

- بوب

لاحظ لامب (Lamb) أنَّ هناك ترتيباً واحداً جيداً - وهو الترتيب
الذي كُتِبَتْ به القصائد - ذلك تأريخ عقل الشاعر .

- غراب روبنسن

كلمة واحدة عن موضوع الترتيب - ان ترتيب لامب للزمن هو الترتيب
الأسوأ جداً الذي يمكن اتباعه .

- ووردز ورث

لقد اعطيتُ اللمسة الأخيرة لآخر قصائدي وأغاني الشعبية الوشيكة
(السلسلة الثانية) وقد صرفتُ نصف الصباح على ترتيبها ترتيباً
ملائماً .

- سوينبيرن

انه لغريب ان يكون ماكتب قليلاً لهذه الدرجة عن افضل طريقة لترتيب القصائد في طبعة جامعة .^(١) يجب أن تواجه هذه المشكلة كل محرر ، ورئيس تحرير ، ولكن بصرف النظر عن التعليقات المختصرة في المقدمات والأختلافات العرضية في العروض ، كانت هناك وبنحو ملحوظ ، مناقشة قليلة حول المسألة . ارغب في أن اعطيها تهوية ، ان اذكر بعض الانماط الرئيسة لترتيب أعمال شاعر ، وان اجلب الانتباه الى عوامل معيَّنة يجب أن يقيّمها المحرر قبل أن يكون في موقع اتخاذ قرار .

اتذكر ، حين كنت طالباً ، حصولي على طبعة من قصائد جون كيتس مرتبة ترتيباً زمنياً مع مقدمة لسيدني كولفن . لقد صدمني هذا قبل اربعين سنة كأسلوب جديد ومتع لتقديم أعمال شاعر . حتى في ١٩١٥ ، طبعاً ، حينما ظهرت الطبعة لأول مرة ، لم تكن الطريقة جديدة ؛ ولكنها كانت غير اعتيادية . قد يوصف الترتيب زمنياً اليوم تقريباً كشيء مألوف ، وهي حقيقة قد اصبحت واضحة بصورة خاصة ، في انكلترة على الأقل ، منذ بداية سلسلة لونغمينز الرائعة : الشعراء الانكليز مع ملاحظات . قال كينيث ألوت في مقدمة المجلد الأول آرنولد (١٩٦٥) ان « ترتيب القصائد في هذه الطبعة ، كما استطيع أن اثبت تقريباً ، هو ترتيب نظمها ، متبناً بذلك تعليمات المحرر العام إن . دبليو . بيتسين . يقتبس ألوت ملاحظه كولرج حول « الاهتمام الذي ينشأ من مراقبة تطور ، ونضوج ، وحتى إضمحلال العبقريّة » ، ملاحظة يمكن ان تصلح شعاراً لكل الطبعات التي تتبع التسلسل الزمني . بالمناسبة ، ألاحظ انه في حين يُضمّن ألوت سلسلته الزمنية الرئيسة قصائد نشرها آرنولد ولكن رفضها بعد ذلك يودع آثار الصبا ، والمسودات ، والأجزاء الى سلسلة ثانية « لأنها قد يُحسّ بانها متطفلة بين القطع التي كان آرنولد مقتنعاً بها ، او ، في حالة القصائد المُلغاة ، التي كان في وقت ما راعباً في طبعتها . »

المجلد الثاني في السلسلة هو ملتن ، محقق من قبل جون كاري والأستير فالور . إن الاختلافات الملفتة للنظر اكثر بين هذه واكثر الطبعات الاخرى من ملتن هي ان ترتيب الشاعر نفسه قصائده الثانوية في ١٦٤٥ (و ١٦٧٣) متخلّ عنه ، وأن

سامسون أكونيستس تظهر قبل الفردوس المفقود ، مع وجود حفنه من القصائد القصيرة بينهما . انها لتصبح مثل صدمة إيجادها موضوعة بين السونيتة ١٦ والنظم الشعرية للمزامير ١ - ٨ . في حين أن كاريي محقّ طبعاً في دعم حكمه الخاص بالتاريخ المحتمل للنظم ، يلاحظ الشخص أن محاولة الترتيب الزمني تدفع المحقق غالباً الى قرار لا يوجد دليل كافٍ بحقه ويشجع أيضاً الرأي المتعذر الدفاع عنه على أن القصيدة مكتملة مباشرة بعد البدء بها . فحتى اذا كانت مسودة سامسون أكونيستس موضوعة (او في الحقيقة مكتوبة بدرجة كبيرة) عندما يفترض كاري ، فان كاتب السيرة المجهول ، الذي يصنعه پاركر في القائمة في دعم تاريخ مبكر ، يقول بوضوح أن ملتن « انهى » القصيدة بعد عودة الملكيه » .^(١)

إن طبعة ريكس الرائعة من تيتسن وهي الاولى في سلسلة لونغمنز لتحتوي على ملاحظة من قبل المحرر العام تبدو وكأنها كُتبت لتوجيه المحققين المنفردين . انها تقرر أن « محققاً سيطبع القصائد قدر الأماكن حسب الترتيب الذي نُظِّمَتْ به . يضع بيتسن هذا المبدأ على أساس الاعتقاد بأن اشارة اساسية الى نوايا المؤلف في اية مرحلة ، مُجَهِّزَةٌ ، من ناحية ، بما هو كاتب حالياً ، ومن ناحية اخرى ، بما سيكتبه فيما بعد . »^(٢) تنتهي ملاحظته بالاقرار بأن « بعض الاستثناءات كان يجب ان يُسَمَح لها في المبادئ الموجزة اعلاه ، ولكنها كانت قليلة وغير مهمة » بقدر تعلق الامر بترتيب القصائد . هذا الترتيب الموجود في هذه المجلدات فعلاً ، وكنتيجة ، فان هذا المجلد يثير مسألة المتطفلات بحدة اكثر من أي من سابقه .

يُقْصِي ريكس ، مثل آلوت ، المسودات والاجزاء الخياريّة من سلسلته الزمنية الرئيسة ، ولكن ليس مثله ، فهو يسمح لاثار الصبا والتوافه . كنتيجة ، يُفَتِّح المجلد بشمانين صفحة مكرّسة لقصائد لم ينشرها تينيسن نفسه ابداً ، كون اكثرها اهمية (وهذه ذات شأن عظيم) مسرحية الشيطان والسيدة . نصل آنذاك فقط الى مساهماته في قصائد من قبل أخوين . طالما ان هناك دليلاً مضبوطاً قليلاً لتحديد تاريخ لهذه القصائد ، او لمحتويات قصائد ، عنائيه بصورة رئيسية وقصائد (١٨٣٢) فانها مقدّمة بالترتيب الذي كانت مطبوعة فيه . إن بعض القصائد التي لم

يطبعها تينيسن ابدأ مُقَحَّمَه بين محتويات المجلدَيْن الاول والثاني وبين محتويات الثاني والثالث .

منذ نهاية سنة ١٨٣٢ وما بعد « كل القصائد معطاة في ترتيب زمني مُقترح (مع كون المجلدات التالية مقطعةً بذلك) وثمة حالتان استثنائيتان من هذا وهما :
أن قصائد الملك ، المكتوبة والمنشورة طوال مدة سنواتٍ طويلة ، جُمعت (بنحو ملائم جداً) ، وأن قصيدة « عبور الحاجز » طُبعت في نهاية السلسلة الرئيسة ، تنفيذاً لوصية تينيسن الواضحة لانه ، تذكر أن تضع قصيدي Crossing the Bar في نهاية كل طبعات قصائدي . يضعها ريكس قبل ال Idylls (قصائد الملك) لان ذلك العمل مُستثنى من سلسلته الزمنية الرئيسة ، وربما لأن قصيدة قصيرة لهذه الدرجة قد تبدو ضائعة نوعاً ما اذا كانت متبوعة بثلاثمائة صفحة هي التي تحتاجها ال Idylls . ان هذا يجردُها من الشهرة التي ارادها تينيسن لها ، وتصلح كـمذكّر بان محاسن نمط واحد للترتيب تلازمه ، بصورة حتمية ، مساويء مماثلة .^(١١)

إن الشعراء الذين يعيشون مدة طويلة تكفي لأن يجمعوا اعمالهم يدركون هذا دائماً . عندما اخبر وليم كالين بريانت قراءه بان قصائده قد « جُعِلَت لتتبع احداها الاخرى بالترتيب نظمت به ، مع اعتقاد المؤلف ان هذا الترتيب مقنعٌ للقاريء كأي ترتيب مؤسسٌ على طبيعة المواضيع او اسلوب معالجتها »^(١٢) فواضح انه كان يقاوم طرق الترتيب الاخرى ، وربما بنحو خاص ضد آراء ووردزورث الخصوصية بنحو متميز . شبه ووردزورث ، في مقدمة الطبعة الاولى من النزهة ، تلك القصيدة بـ « ما قبل الكنيسة » مصممة لتخدم « الكنيسة القوطية » التي كانت لتُصبح الناسك وازضاف انه عندما تُرتب قطعه الثانوية ، التي كانت امام الجمهور ، بنحو ملائم فسيتم اكتشافها من قبل القاريء المنتبه بأن لها صلة كهذه بالعمل الرئيسي لدرجة انها قد تعطىها ادعاء بأن تُشبه بالحجيرات الصغيرة ، والمُصلّات ، والمعتكفات الكثيرة ، المُتضمنة اعتيادياً في هذه الصروح^(١٣) يمكن ايجاد تعليق اكثر على الطرق التي يمكن أن تُرتب بها القصائد ، المتنوعة ظاهرياً ، بنحو ملائم ، في مقدمة قصائد ١٨١٥ . اولى هذه الطرق مبنية على « قوى العقل المسيطرة في انتاجها » والثانية على « القالب المسبوكة فيه » ، والثالثة على « المواضيع التي ترتبط بها . »

أخذت الأخيرتان بنظر الاعتبار من قبل مايثو آرنولد ، وهو شاعرٌ كان (كما اشار تنكر ولاوري) يصنّف ويعيد ترتيب قصائده على نحو مستمر .^(١٤) عندما كان

في ١٨٥٣ يفكر في مقدمته العظيمة ، اخبر كلاف بانه كان مفتوناً « بتقسيم القصائد وفق ميزاتها وموضوعها ، الى العصور القديمة - والعصر الوسيط - والعصور الحديثة . »^(٨) بعد ست عشرة سنة ، كاتباً الى امه حول الطبعة الجديدة لسنة ١٨٦٩ ، اخبرها بان « الترتيب في هذه الطبعة ليس تماماً الترتيب النهائي الذي سأطبقة ، حول هذا الترتيب الأخير لم استطع ان اقرر حتى رأيت الطبعة الجامعة هذه . ستحتوي الطبعة التالية على الترتيب النهائي وبعد ذلك سيكرر الكتاب » . يولي ترتيبه الأخير بعض الاهتمام بالتسلسل الزمني ، ولكن اكثر بـ « القالب » المسبوكة فيه كل قصيدة . يحتوي المجلد الأول على « قصائد مبكرة » ؛ « وقصائد قصصية وسونيات » والمجلد الثاني على « قصائد غنائية ترتيب أرنولد نفسه ؛ واخرى ، وهي طبعة كينيث آلوت ، زمنية ، في حين ان اقدم طبعة (طبعة اوكسفورد للكتاب الرئيسين الأصلية المستبدلة بتينكر ولاوري)^(٩) تذكرنا بنمط ترتيب مهم آخر ، حيث أن مجموعة اعمال الشاعر مجمعة بتجميع المجلدات المنفردة التي ظهرت بها القصائد لأول مرة^(١٠) هذا الأخير يثير مسألة جديدة وممتعة : وهي اهمية ترتيب القصائد في مجلد شعر واحد .

أبدأ بالمجلدات الثلاثة الاولى لشعراء يصدف اني اعرفهم ، والذين كانوا لطفاء في الاجابة عن اسئلتني . إن القصائد في المجلد الاول لجيوفري هيل لغير الهابط : قصائد ١٩٥٢ - ١٩٥٨ ، مطبوعة بترتيب زمني مع كون تاريخ نظم كل واحدة منها مكتوباً معها . يقول دونالد جاستس ، بالمقارنة ، في مجلده الاول الذكرى السنوية للصيف ، أنه « ليس لتسلسل النظم الزمني علاقة بترتيب القصائد » ويعلق عليه وعلى المجلدات التالية ضوء الليل وأسفار ، قائلاً :

اود الاعتقاد بانه كانت هناك مبادئ ، ولكنها كانت جزئياً חדسية ، طالما لم اجد تخطيط كتاب ممكناً ابداً ، وحتى جزء من كتاب ، مسبقاً ، كما يستطيع بعض الناس ان يفعلوا . كانت كتيبي دائماً مكونة من اجزاء مبشرة مكتوبة ، الى حد ما عن طريق الحظ في وقتها . انظم احياناً قصائد في سلسلات قصيرة او مجموعة ، أياً كانت تسمية هذه المجموعات ، وتتلائم هذه القصائد بصورة طبيعية مع بعضها وهي موضوعة كذلك في الكتب دون هذا ، فقد حاولت عامة ان اضع قصائد مع بعضها حسب الموضوع ، عندما كان ذلك ممكناً . هكذا ، ففي ذكريات الصيف وضعت حفنة من قصائد الحب سوياً .

او حسب قرابة الموضوع . بذلك ، فان بعد قصائد الحب ، كانت قصيدة او قصيدتين عن المرأة بصورة اكثر عمومية . بعد كل ذلك واضحاً بشكل كاف ، بقدر ما كان ممكناً . غير ذلك ، فان القصائد يمكن أن توضع جنباً الى جنب حسب تناظر او تشابه « الشكل » على الرغم من انه ليس دائماً - وهكذا وضعت اربع قصائد سداسية او شبه سداسية في ذكريات الصيف .

نجبرني الشاعر الثالث ، أي . دي . هوب ، بانه اختار لمجلده الأول « حوالى خمسين قصيدة . . . من عدد كبير من القصائد التي تجمعت طوال العشرين سنة الماضية ، ورتبها في ثلاثة ، مجاميع وفق معيار ما قد نسيته الآن . كل ما اذكره هوانى بقيت اغير الترتيب مرآت عدة لغير سبب جيد . »^(١)

ليس مدعياً ان يستخدم كل من هؤلاء الشعراء نمط ترتيب مختلف لقصائده ، او أن لا يعود أحدهم يتذكر المعيار الذي قسّم قصائده بواسطته الى « ثلاث مجاميع » ان النقطة المهمة هي ان كل واحد منهم كرّس بعض التفكير للمسألة . اود الآن ان افكر في مبادئ الترتيب ، اذا كانت ثمة مبادئ ، يمكن ان تُكتشف في مجموعات القصائد القصيرة التي مؤلفوها غير موجودين للاستفسار عنهم .

يبدو أن اقدم مجلد رئيس للشعر الانكليزي يعطي تواريخ التأليف لعدد من القطع التي يحتويها هو « قصائد السيد جون ملتن ، انكليزية ولاينية ، منظومة في اوقات عديدة (١٦٤٥) يفتتح المجلد بالقصيدة الغنائية (ode) « على صباح ميلاد المسيح . نُظمت في ١٦٢٩ » ، ويستمر مع اعدادات صياغة المزامير ١١٤ ، ١٣٦ ، « مُنجزّة من قبل المؤلف في سن الخامسة عشرة » . نجد في نهاية القصيدة التالية « العاطفة » ملاحظة ملفتة للنظر . « لأن المؤلف وجد هذا الموضوع يفوق سنّه ، عندما كتبه ، ولم يُقنع بما بدأ ، فانه تركه غير منته » . فيما بعد في المجلد ، إن الاسطر « الى شكسبير » وهي المكتوبة للفلوليو الثاني مؤرخه ١٦٣٠ وتعطي الملاحظة على « ليسيداس » تاريخ وفاة الملك ١٦٣٧ ؛ في حين أن صفحة العنوان المنفصلة لـ Comus تعلن كونها « مسرحية قصيرة . . . قُدّمت في قصر لادلو ، ١٦٣٤ » . عندما نعود الى القصائد اللاتينية نجد الكلمات

Quorum pleraque infra Annum aetatis Vigessimus Conscript

ثمانٍ منها مؤرخة : تُخبر بان المراثية الثانية والثالثة كتبتا « 17 Anno aetatis في حين

ان التواريخ موضوعة ايضاً في مقدمة كل المراثيات ماعدا اثنين ، وفي ثلاثٍ من قصائد السيلفا (sylvae) .

علقَ جونسن على ان ملتن « بالحقائق التواريخ لمؤلفاته الاولى ، الذي اعطاه تفاخر پوليتيان المتعلم به مثلاً ، يبدو انه يُودع بكور براءته هو الى ملاحظة الأخلاف . »^(١٢) سواءً كان پوليتيان مثاله ، او كاويل ، فان من المهم الملاحظة بان ملتن يختلف عن پوليتيان في اعطاء التواريخ لعدد من قصائده المكتوبة بالانكليزية . الاً أن ما هو اكثر الفاتاً للنظر هو ، انه على الرغم من هذه الدلالات ، فان ترتيب القصائد ليس بأي شكل من الأشكال متسلسلاً زمنياً بنحو مباشر . يشكل الـ poemata (الشعر) الجزء الثاني من الكتاب ، وله صفحة عنوان منفصلة ؛ في حين أن قصائد السيلفا (Sylvae) تتبع قصائد الرثاء (elegiae) في قسم منفصل . يبدأ القسم الانكليزي من الكتاب بافضل القصائد المبكرة ، وليس اقدمها ؛ ان السونيتات مجموعةً سوياً ؛ في حين تأتي كوموس (Comus) اخيراً ، كونها اطول تأليف ، على الرغم من انها اقدم من « ليسيداس » .^(١٣)

إن انطباعنا عن أن المجلد رُتبَ بدقة شديدة مؤيدٌ بالحقيقة ان الترتيب مغيرٌ بشكل طفيف في الطبعة الثانية : قصائد ، على مناسبات عديدة (١٦٧٣) ، على الرغم من اضافة مالا يقل عن ثلاثين قصيدة انكليزية . سبع عشرة من هذه هي نظم شعرية للتراتيل ، موضوعة في مجموعتين (متبعةً ترتيب التراتيل ، وليس ترتيب التأليف) في نهاية القصائد الانكليزية . تسع سونيتات جيدة مُقَحَّمة . بعد العشر الاصلية . من القصائد الاربع الجديدة الاخرى ، « على موت جميل موضوعة بعد اعادات الصياغة المبكرة للمزامير ١١٤ و ١٣٦ وقبل العاطفة » ، مع الاصلية . من القصائد الاربع الجديدة الاخرى ، « على موت طفل جميل موضوعة بعد اعادات الصياغة المبكرة للمزامير ١١٤ و ١٣٦ وقبل العاطفة » ، مع العنوان « Anno aetatis 17 » ؛ كانت قصيدة « في العطلة » مع الملاحظة « Anno aetatis 19 » مقصودة (كما يشير جدول الخطأ والصواب) لان تتبع « على موت طفل جميل » ؛ في حين ان « القصيدة الخامسة لهوارس » والسونيته المطولة « على المتكلفين الجلد للضمير » مطبوعة بعد السونيتات وقبل « اركاديس » ومفصولة عن بعضها البعض فقط بسبب الوضع الخاطيء لـ « في العطلة » .

بينما هو واضح الآن أن ذاكرة ملتن كانت تخطيء أحياناً في تحديد تأريخ قصائده المبكرة^(١) ، فإنه من الصعب عدم التأسف على التحريف الذي ألحقَ بترتيبه في طبعة لونغمنز ، حيث تتدخل ٥٠ صفحة بين السونيتي ٦ والسونيتي ٧ ، وليس أقل من ١٣٨ صفحة بين تلك القصيدة والسونيتات ٨ - ١٠ (مطبوعة بالترتيب ٨ ، ١٠ ، ٩) . انه لواضح أن قصائد سنة ١٦٤٥ هو مجلدٌ مؤلفٌ بدقة ، وانه ليدولي أن شيئاً ما ضائع بواسطة السياسة التحقيقية التي تُفكك ماعاني ملتن من اجل عمله .

كان ملتن هذه المرة ، في تزويد التواريخ لهذا العدد الكبير من قصائده ، استثنائياً . يجب ان نعتمد ، بالنسبة الى اكثر مجلدات الفترة - الى درجة كبيرة ، اذالم يكن بنحو كلي - على الدليل الداخلي لتواريخ التأليف وثبة الشاعر الظاهرة في ترتيب قصائده . يجب ان نبداً ، كقاعدة ، بتأمل سبب كون قصيدة واحدة معينة قد اختيرت لبدء المجلد ، واخرى لانهاية . يجب ان نتساءل ، عدا ذلك ، عما اذا كان يبدو ان الترتيب قد املاه مبدأ جمع القصائد المتشابهة سوية او ربما المبدأ المعاكس لوضع قصائد مع بعضها لتوكيد التنوع . يجب ان نتذكر دائماً احتمال كون مبدأ ترتيب معين اوضح للقاريء المعاصر للشاعر اكثر من كونه بالنسبة لنا اليوم .

إن المجلد الآخر الذي يعطي انطباعاً قوياً عن الترتيب الدقيق هو المعبد ، وهو مجموعة قصائد جورج هربرت المنشورة بعد وفاته من قبل صديقه نيقولاس فيرار وذلك بأثنتي عشرة سنة قبل ظهور قصائد ملتن نخبرنا والتن بان فيرار كان واعياً بعمق لمسؤوليته لدرجة انه رفض ان يطبع قرار نائب رئيس جامعة كامبرج حول وجوب حذف الايات « يقف الدين على اطراف اصابعه في وطننا / حاضراً للعبور الى الشاطيء الامريكي » في هذه الحالة « بعد بعض الوقت ، وبعض المناقشات حول وضد جعلها علنية » تراجع نائب رئيس الجامعة بلطف ، « وبذلك وصل [الكتاب] الى الطبع ، بدون حذف او اضافة مقطع واحد .^(٢) ففي حين ان ترتيب القصائد كما طُبعت ، تحيد كثيراً عن ترتيب مخطوطة وليمز حيث القصائد اللاتينية وتصحيحات القصائد الانكليزية بتوقيع هربرت - فنحن نلاحظ ان هذه المخطوطة تحتوي على أقل من نصف قصائد المعبد ويجب ان تكون مخالفة بالتأكيد لرأي جي . إچ . پارفي ان هناك « محتملاً لاشيء معبر عن ذهن او رغبة هربرت » في الترتيب المعتمد في مخطوطة بودلين^(٣) . على الرغم من ان هذه المخطوطة الاخيرة ليست بتوقيع هربرت ، إلا أنها المخطوطة التي أُستُحسنَت من قبل مجيزي الجامعة ، وانها

تحتوي كل القصائد الموجودة في المجلد المطبوع ، وإنها تقدّمها ، مع استثناء واحد غير مهم ، بالترتيب الذي طُبعت فيه . يبدو معقولاً الاستنتاج بأن هربرت كرّس بعض التفكير لترتيب الـ ١٦٤ قصيدة في المخطوطة الأخيرة ، كما فعل بالـ ٦٩ قصيدة في الأولى ، وبأنه إذا كان ثمة قرارات باقية لأن تُتخذ وقت وفاته ، فإن فيرار كان مؤهلاً بنحوٍ فريد لاتخاذها بنحوٍ يتلائم ونوايا هربرت العامة .

إن إعادة ترتيب القصائد من قبل جي . إچ . بالمر ، في طبعته العلميّة والرائعة من بعض النواحي ، جريئة الى درجة الافتراض . فهو يقسمها على « ثلاثة اقسام رئيسة » : « قصائد كامبرج » (مع خمسة اقسام ثانوية وفق الموضوع) ، و « الازمة » (مجموعة من ثماني عشرة قصيدة) ، و « قصائد بيمرتن » (ايضاً في اقسام ثانوية وفق الموضوع) . ان الاعتراض الأول على هذا المنهج ، كما يقرّ هو ، هو ان دليل التاريخ غالباً مفقود ، مع النتيجة انه يجب عليه أن يتراجع الى نظرية حول تطور هربرت الروحي والتي قد تكون غالباً مضلّلة . في ترتيب بالمر لقصائد بيمرتن ، كما اشار هاجنسن ، « تأتي كل القصائد المرحه تقريباً في البدايه ، وهي متبوعة بقصائد القلق ، والتي تؤدي الى قصائد الحزن . لاشيء يمكن ان يكون اقل شهاً بالدليل المعاصر لشخصية ومزاج هربرت في نهاية الحياة . »^(١٧) ثانياً ، كان ترتيب بالمر بالتأكيد ليس في الى هربرت ، ليس فقط بفصل القصائد التي تفيد من كونها موضوعاً معاً ، بل بجمع قصائد كانت تقريباً بالتأكيد غير مقصودة لأن توضع جنباً الى جنب . يلاحظ هاجنسن ، حول النقطة الاولى ، أن « شيئاً ما من عقل هربرت النظامي يضيع عندما يفصل بالمر « تقديم الشكر » عن « التضحية » ، و « الافتداء » عن « الجمعة الطيبة » و « موسيقى الكنيسة » عن « قفل ومفتاح الكنيسة » و « رجل » عن « الترنيمة التجاوبية » ؛ يعلّق لويس إل . مارتز بشكل محق ، على الثاني ، أن تأثيرات انهماك هربرت الديني بالموت يمكن مشاهدتها « مبشرة خلال المعبد في « نُصَب الكنيسة » و « الفضيلة » و « الحياة » ، و « إماتة الجسد » ، و « ترنيمة حوار » ، و « الزمن » و « الموت » ، يستمر مارتز قائلاً :

مبشرة في كل مكان - هذه أساسية . حوّلت محاولة بالمر التعيسة لتزويد ترتيب زميني ، اربعاً من هذه القصائد من مواضع مبكرة في الكتاب الى قسم خاص في النهاية ، معنونة بـ (موت) ، ولكن إعادة ترتيب كهذه تنتهك الهدف والمكان الأساسيين لتأملات كهذه في الحياة

عندما نقرأ القصائد في إعادة ترتيب پالمز (وهذا هو الاعتراض الالهى بين الكل) ، فان انتباهنا يُركّز بصورة حتمية على جورج هربرت الرجل ، لذلك نقرأ بالاهتمام الاستحواذي الحديث بنحو خاص في تطوّر الشاعر المفترض . لم يكن هذا ما اراده هربرت . كان فيرار لينشر الكتاب اذا ، وفقط اذا ، اعتقد انه قد « يكون لصالح اية روح فقيرة كثية » يشير وصفه للمعبد « كانسجام العواطف المقدسة » الذي « سيُغني العالم بالسرور والتقوى » الى عمل تقوى مقصود به ان يركّز انتباه القاريء على رحمة الله وليس على الخط البياني الروحي لهربرت او تطوره الشعري . (١٩)

ليس مثل هربرت ، عاش هريك لينشر قصائده ، وحالما يتأمل شخص ترتيب Hesperides (حديقة التفاح الذهبى) فانه يبدأ بالحدس بانه هو ايضا له أساس منطقي خاص به . بغض النظر عن الأرقام النبيلة عن الجزء الأساسي من المجلد (الذي هو طبعي تماماً ولكن الذي سيكون ، طبعاً ، قابلاً للنقد على يدي محقق ميني قاس) نلاحظ أن مجلد Hesperides يبدأ بـ « خلاصة هذا الكتاب » - « انا أغني عن الكتب ، عن الزهرات ، الطيور ، والتعريشات : / عن نيسان ، مايس ، وعن حزيران ، وعن ورود تموز » - وقصائد اخرى واضح انها مصممة لتكون تمهيدية ، وينتهي بوضع قصائد مصممة لتؤدي الى الدوبيت النهائي الاستنتاجي :

الى نهاية هذا الكتاب كان ليضع هذا البيت الأخير ،
كانت الإلهة الهامه جدلانة ؛ ولكن حياته كانت طاهرة .

اعطى الاستير فاوولر ، بصدفه سعيدة ، ترتيب قصائد حديقة التفاح الذهبى مكانة مركزية في محاضرات وارتن لسنة ١٩٨٠ . فهو يخلص الى أن المجلد ، مثل الغابة لجونسن ، « هي في الحقيقة قصيدة تتعلق بالاحراج ، غطت مجموعة يتميز بتلقائية ظاهرة ، وتنوع عشوائي » ولكن حقيقة « شكل منفعل جداً » مبني على مبدأ التجاور . (٢٠) يرسم فاوولر الاسلوب الذي يجعل به هريك تنوعاً واسعاً من المواضيع « يتلائم معاً في تتابع محير ، ومزامل ، ولفظي ، ونظامي مقتبساً عبارته حول جعل التركيب يقف / من كل ناحية ناعماً وبلطف . » انا بالكاد تمنيت مثلاً افضل من نوع الترتيب المعقد ، غير مرثي (اذا جاز التعبير) إلا من الهواء ، الذي قد يشكل أساس ترتيب القصائد في مجلد مطبوع في القرن السابع عشر . لذلك ، حتى مع

هريك ، الذي يستسلم بلطف كبير للجامعي الانطولوجيات (اي المقتطفات الادبية المختارة) ، فان اعادة ترتيب حديثة تحول بين القاريء ونوايا الشاعر . فتماماً كما نعرض على تهذيب بالגרيف لقصيدة الى العذارى : ليستفدن من الوقت كذلك يجب ان نكون حذرين من اعادة ترتيب Hesperides في اية طبعة جامعة لقصائد هريك .

لاختتام هذا الجزء من البحث ، أتقدم اكثر من قرنين الى شباب من شر وبشاير والبرج. يوحى عنوان مجلد هوسمن (وهو بديل اكثر حظاً لعنوانه هو قصائد تيرينس هيرسي) الى وحدة ضمنية ، وإنه لجدير بالملاحظة أن مدير دار كيگن پول أحس فوراً باحتمال تركيب قصصي ، فقط اذا كتب هوسمن بضعة قصائد إضافية وأعاد ترتيب (كما نفترض بأمان) تلك التي قد كتبها حالياً . كتب هوسمن الى أخيه لورنس قائلاً أن « بلاكيت كان ممتعاً جداً » . « إنه كان مفتوناً بشكل خاص بالعنصر العسكري ؛ بحيث انه اراد مني في البداية ان احوّل العمل كله . . . الى قصة عن التجنيد . »^(١١) بالطبع ، رُفِض اقتراح بلاكيت ، وبقي النقد مع السؤال فيما اذا كان شاب من شر وبشاير ، كما هو ، يجب عدّه مالكا لوحدة ضمنية ، واذا كان كذلك ، فمن اي نوع .

نعلم أن بضعة من القصائد الغنائية (Lyrics) قد كُتِبَ اثناء فترة وجود هوسمن في مكتب براءات الاختراع ، ونعلم أن اكثرها كُتِبَ في حالة « اثاره مستمرة . . . في الاشهر الاولى من سنة ١٨٩٥ » ، ونستطيع أن نستنتج (مع مؤرخ حياته الأخير) ان إحدى عَقَد الضروف التي قادت الى فترة النشاط الاستثنائي هذه هي احتمال كون قرار تغيير قصائد مكتوبة حالياً وقصائد تُكْتَب الآن الى سلسلة لها كبطل شاب من شر وبشاير وصفه فيما بعد « كشخص خيالي ، له شيء من مزاجي ونظرتي الى الحياة »^(١٢) إنه من المحتم أن نسأل اية مباديء ، اذا كانت ثمة مباديء ، تحكّمت في ترتيب القصائد في المجلد الذي كان هوسمن دائماً يُبدي له « شعوراً خاصاً ، رقيقاً . »^(١٣)

لا يرى توم بيرنز هير اية صعوبة . مذكراً ايانا انه حينما وافق هوسمن على الاجابة عن استبيان مُتَقَن حول عمله هو لم يُعلّق اي تعليق جواباً عن سؤال حول ترتيب القصائد ، يسأل بصورة بلاغية : « هل كان بإمكانه ان يعبر عن عدم اهتمامه بفصاحة اكثر ؟ »^(١٤) إنه كان يستطيع في الحقيقة ؛ وكان ليصبح صعباً تحيّل مثال اوضح لرجل يجد ما هو مقرر أن يجده ، سواء اذا كان ذلك الشيء موجوداً أم لا .

انه على الأقل محتمل ان هاوسمن احجم عن الاجابة عن السؤال لأنه لم يرغب في اخبار سائله اي شيء ماكان ممكناً ايجاده في المجلد نفسه . ان غزو « لامبالاة » حول مسألة مهمة لهذه الدرجة الى شاعر اهتم بتحمس بتفاصيل التنقيط والتقديم كهاسمن بدون شك يقارب الشيء المنافي للعقل .

نستطيع بامان أن نرفض رأي هيبير ، ولكن ماذا علينا ان نقول للمناقشة المختلفة جداً لي . جي . ليگيت الذي يذهب الى أن شاب من شرويشاير « مبني » على حركة موضوعية مبقي عليها بدقة في الترتيب النهائي للقصائد « ويدعي بان المجلد يجب أن « يُعدّ مالكاً تقريباً [تأكيداً أنا] وحدة قصيدة واحدة » ؟^(٢٠)

هناك قوة كثيرة في « تقريباً » تلك . بالنسبة لي ، أنا مقتنع بان أجلس على السياج ، ملاحظاً انه اذا كان هاوسمن قد رغب في ترتيب قصائده حياً بالنظام الذي كتبها به ، او بنظام يوحى الى تركيب قصصي ، او عسكري او آخر ، فانه كان عمل ذلك . نحن نعلم أن القصائد المضمّنة اختيرت من مجموعة اكبر من القصائد الغنائية ، وتاماً كما قد تكون متاكدين من أن الاختيار تمّ بترو ، فذلك يجب ان نكون متاكدين بان الترتيب ، الذي يتجنب اي تركيب قصصي بنحو ملحوظ جداً ، كان مقصوداً بحدٍ سواء . يشير اصرار هاوسمن المتكرر والشديد على أن شاب من شرويشاير وقصائد اخيره « لا يمكن ابدأ أن تُربط ببعض طالما أنا هنا لامنعها يشير الحلم الى الاتجاه نفسه . كان اصراره على أن « قليلاً جداً في الكتاب سيرى (متعلق بالسيرة) »^(٢١)

ذلك بالتأكيد كلامٌ مبالغ فيه ، وطالما أن احد اهدافه في ترتيب شاب من شرويشاير كان بوضوح تثبيت قراءة سيريه للقصائد الغنائية ، والتي كان العديد منها في الحقيقة ، متصلة بصلّة وثيقة بتجاربه هو ، يمكن ان تُثبت اعادة ترتيبها بنحو اقوى مما يمكن عمله مع مجلدات شعر عديده اخرى . مع ذلك ، فانا ارى ان هيبير عمل حسناً بترك النظام الاصلي ، وبجرد سجل تخميناته حول تواريخ تأليف العديد من القصائد ، وانا نفسي افضل الكتاب الذي نشره الشاعر على اية محاولة لاعادة الترتيب .

الشاعر الاعظم من هاوسمن والذي كان مهماً بعمق بالاسلوب الذي قُدّمت به قصائده كان بيتس ، الذي صاغ عبارة توجز بنحو جيد جداً المسألة التي كنت لتوي أتأملها . فعندما واجه ضرورة التخلص من بعض القصائد التي كان قد جمعها لمجموعته نحوالات اويسين وقصائد اخرى ، كتب الى صديق : اذا كانت المسألة

تخفيف وزن السفينة ، بالكاد ساعرف مايجب ان ارميه من فوق المركب - اخشى ان تكون من بينها « الباحث » و « فيرينزيريني » . يجب الابقاء على كل القصائد الاليرلندية ، لانها تشكل شخصية الكتاب^(٢٧) في الحقيقة لكل مجلد من مجلدات يتس شخصيته غالباً شخصية اقوى من هذه المجموعة المبكرة - شخصية ناشئة (طبعاً) من المرحلة التي وصل اليها في تطوره ولكن لم تعد انعكاساً بسيطاً لتلك المرحلة اكثر مما كان القناع انعكاساً للانسان . انها كانت شخصية دانت بالكثير للثرو ، والاختيار ، والفن .

إن مثلاً بارزاً هو البرج ، نشر لأول مرة في ١٩٢٨ . هنا ، كما في مجموع ملتن لسنة ١٦٤٥ ، ترافق عدداً من القصائد توارىخ ، هي تقدير قريب لتأريخ التأليف .^(٢٨) إن « الإبحار الى بيزنطة » التي يُفتح المجلد بها ، مؤرخة ١٩٢٧ ومتبوعة بـ « البرج » ١٩٢٦ . ان السلسلة « تأملات في زمن الحرب الأهلية » مؤرخة ١٩٢٣ ، والسلسلة « الف وتسعمائة وتسعة عشر » كُتبت خلال تلك السنة ، في حين أن القصائد الثلاث الاخرى المؤرخة مؤشرة ١٩٢٤ ، ١٩٢٣ ، و ١٩٢٣ . على الرغم من أن ليس للقصيدة الاخيرة في المجموعة تاريخ ، إلا اننا نعلم انها كُتبت في اكسفورد في ١٩٢٠ . انه كان يصبح سيئاً المحقق الذي اعتقد انه يستطيع اسداء خدمة نافعة باعادة ترتيب القصائد في مجلد يبدأ بقصيدة الابرار الى بيزنطة » وينتهي بقصيدة « ليلة كل الارواح » .

استخلص أن اهمية المجلد الواحد ضمن اعمال الشاعر ككل هي عامل يجب ان يحاول المحقق تقييمه اثناء تفكيره في افضل طريقة لتقديم قصائده المجموعة . ويجب عليه ايضاً أن يقرر كيفية التعامل مع المتطفلات . قطع كهذه ، بعضها ذات اهمية كبيرة في حين ان الاخرى تخاطب فقط الاوتوليكوس* عند كل باحث ، تقع طبعياً في قسمين ، الأول يضم القصائد التي لم ينشرها الشاعر ابدأ وربما لم يفكر في نشرها ، والآخر ، قصائد نشرها ولكنه استنأها فيما بعد . انه لحتمي بان كلا القسمين سيكون ضمن اية طبعة تهدف (حسب تعبير الغلاف الورقي لطبعة لونكمتز) الى اعطاء النتائج الشعري الكامل للشاعر . ان تعليقاتي موجهه ضد اقحام متطفلات كهذه بدون تمييز في الهيكل الرئيس لاعمال الشاعر . بدل طبعها بملحق او

* اوتوليكوس ، حسب الاساطير اليونانية ، هو ابن هرمز (ابن زيوس ومايا) بشير ورسول الالهة .

قسم منفصل آخر . اقول « بدون تمييز » لان هناك قصائد ، مثل سونيات ملتن ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٢ ، والتي تمنى الشاعر ان يطبعها ولكنه امتنع عنها لأسباب سياسية او اخرى . انها ليست متطفلات ابداً ، والمحقق معذور في طبعها في طبعة ما يعدها المكان الملائم .

في الناحية الاخرى ، نجد اثار الصبا وتوافه سن الرشد . تقرأ اولى اقدم قصيدتين منسويتين الى براوننگ كالآتي :

ايها الناس الطيبون ، كل الذين ترغبون في رؤية

صبي يفهم الفيزياء ، انظروا اليّ

والآخر هو الدوبيت الختامي لقصيدة :

نحن الاولاد انفار في فوجنا -

إن لقائدنا ندين بالشكر !^(٣١)

يرفض بيتيگرو وكولينز المثال السابق ، معتقدين بانه « تقريباً بالتأكيد ليس لبراوننگك (أتمنى لو أنها اخبرانا لماذا) ، ولكنها يقبلان بالآخر . طالما انها يطبعان الدوبيت المؤسف في ملحق مكرس لقصائد غير مجموعة وآبقه ، فليس لي اعتراض على العرض ، ولكنه كان وبالتأكيد يصبح رهيباً لو وضعناه في بداية القصائد المجموعة . انه محتمل ايضاً أن براوننگك نفسه دمر الهيكل الرئيس لكتابات الصبيان .

يفعل العديد من الشعراء ذلك - الاغلبية العظمى ، كما افترض - ولكن في بعض الحالات نعلم عن العمل المفقود اكثر مما نعلم عن عمل براوننگك . ألف پوپ ، مثلاً - الذي بدأ ايضاً بكتابة الأشعار ابكر مما استطاع ان يتذكر - اهجوّة عن مدرّسة في حوالي الثامنة من عمره ، في الوقت الذي كان متعوداً فيه على الترجمة والتقليد .^(٣٢) فقد اخبر سبينس انه حينما كان في حوالي الثانية عشرة من عمره ، كتب نوعاً من المسرحيات . . . عدداً من الاحاديث من الالياذه ، مربوطة ببعض بقصائد [منه] هو ، ونسمع كذلك عن تراجيديا مكتوبة بعدها بسنة او مايقارب . في الوقت نفسه تقريباً او قبله بقليل ، بدأ بقصيدة ملحمة حول الساندر ، أمير رودس ، التي غمك معلومات قليلة بحقها : « كتبت اربعة كتب في وقت قريب منها ، كل منها الف بيت تقريباً ، وكانت النسخة معي حتى حرقها بناءً على نصيحة اسقف روجستر ، بمدة قليلة قبل ذهابه الى الخارج . » شعر پوپ « ببعض الندم » للإتلاف ، ولكنه قبل بالضرورة « لأن شخصاً كان يمكن ان يطبعها بعد هذا » .^(٣٣)

هل يستطيع احد أن يشك في أن آتريبري لعب دور الصديق الوفي ؟ اذا كانت الساندر والبقية قد بقيت ، كانت كلها بالتأكيد جداً طُبِعَتْ . واذا كانت قد أُحْتَفِظَ بها في مجلدٍ منفصل عن بقية اعمال بوب (بالكاد كان يكفي ملحق واحد) فان ضرراً قليلاً كان قد حدث كنا نكون متمتعين بقراءة غموض مبرك جداً لاهجوة او قدح بقلمه ، فضولين لاكتشاف اي من النسخ الانكليزية او اللاتينية لهو مر اعتمد عليها اولاً مفتونين بمحاولة تتبّع تطور نظمه الشعري ولكنه كان يصبح عدم انصاف بفنان من الدرجة الاولى أن تقدّم محاولات صبيانية كبداية لاعماله الشعرية .

وهناك توافه مكتوبة فيما بعد في الحياة . على الرغم من أن لريم آلت ملحقةً مخصصاً للقصائد المعزوة المشكوك فيها وللتوافه ، فان تعريفها للاخيرة متطلبٌ براعة فائقة الى درجة اننا نجد في سلسلتها الزمنية الرئيسية الكلمة العاجلة التي كتبها كيتس عندما كان طالب طب :

إعطني نساءً ، خمرأً ، وسعوطاً
حتى اصرخ ، « توقّف ، يكفي ! »
تستطيع ان تفعل كذلك بلا اعتراض
حتى يوم النشور ؛
لأنها ، لئبّارك الحيتي ، ستكون كلها
ثالوثي الأقدس المحبوب .

أنا مسرور جداً بأن هذه الايات باقية ، ولكني مسرور أيضاً بأن كيتس لم يكتبها بين « اغنية الى عندليب » او « اغنية عن جرّة اغريقية » ، طالما انه اذا عملها ، فان هذه الطبعة كانت بالتأكيد تضعها بين هذه القصائد . (٣) في الواقع ، اننا نجد تصويراً هجائياً صغيراً غير مهم ، مقتطفاً من رسالة ومنتهاً بالسطر : « انه يعيش في واپنك ، دعه يعيش حيثما يسعد مطبوعاً مباشرة قبل « الى الخريف » هذا ، بالتأكيد ، هو صنف من الخذلقة .

تشكّل القصائد المنشورة ولكن المرفوضة فيما بعد من قبل الشاعر صنفاً مختلفاً جداً . انه لاعتيادي النشر على عجلة ثم التأسف على مهل ، ومشهد اظهار ادراكه لردائه قصيدة بطمسها هو مشهد يتطلع اليه الشاعر باهتمام . كتب بيتس الى سين اوفواكين قائلاً « بالتأكيد انا لا اريد ان ارى شعراً او نثراً ، لم اعد طبعه ابداً ، معاداً طبعه من قبل شخص آخر . » « طبعاً تستطيع ان تطلب الإذن مني في حالة خاصة ما ، ولكن يجب ألا تتوقع إذناً عداً تحت ظروف غير محتمل أن تظهر للوجود . ليست

اصول اي شاعر في تلك التي نبذها لانها لاتعبر عنه ، ولكن في عقله هو وفي ماضي
الادب » . (٣٣) يُخبرني أي . دي . هوب أن مرتباً بيليوغرافيات اعماله الأخيرة قد
تبع « كل انواع الأشياء المرعبة » ، قصائد « كان يأمل انها مفقودة او منسية » ،
وهنيء نفسه بانه لحد الآن لم يرها احداً ملائمة لإعادة الطبع . أأمل أنه سيكتب لعنة
على اي شخص يعمل ذلك - ليس (اني أقر) لأنني اعتقد للحظة بان لعنة كهذه ستثني
باحثي المستقبل ، ولكن لأنه قد يترك لنا قصيدة لوضعها بجانب تلك الابيات التي
لاتنسى حول « الرؤوس الصُّلع ، كثيري النسيان لخطاياهم » الذين يختارهم كيتس
ليتصور كمحرري كاتولوس .

الحقيقة هي أن لاشيء يمكنه أن يُبقي قصيدة طالما نُشِرت بعيدة عن إهتمام
الباحثين ، وحقيقة كونها مطموسة نفسها تُعطيها باهتمام خاص . اذا كان الشاعر
يخاف ، نتيجة التفكير ، من أنه قد سمح للقطعة ان تخرج من الكيس ، يستهيج
الباحثون بالملاحقة . اذا كان يعتقد ببساطة أن القصيدة رديئة ، فالباحثون (بشكل
مفهوم تماماً) سيجدون اهتماماً في طبيعة الرداءة . طمسَ تينيسن « الغرفة
المحوبة » ، وهي قصيدة أُستهزء منها بحق من قبل كروكر ؛ إلا انها تكشف عن نوع
من الضعف يمكن اكتشافه عنصراً في بعض قصائده الجيدة . انه ملائم ان يكون
تينيسن قد كتب قصيدة ، « شعراء وبيليوغرافياتهم » ، التي يُحَيِّ فيها الشعراء
اللاتينيين العظام على كونهم عاشوا

قبل أن يكون حب الاداب ، مبالغاً فيه ،

قد اغرق الشعراء المقدسين مع انفسهم .

وقد كان العنوان البديل « على نشر كل نبذة مُهملة لشاعر »

لقد لاحظتُ قبلاً ان لكلٍ من الطرق الرئيسة للترتيب محاسنها ومساوئها يمكننا
الترتيب الزمني من مراقبة « تطور ، ونمو ، وحتى اضمحلال العبقرية » ، ولكنه
لايهتم بقرارات الشاعر نفسه حول النشر ويقدم لنا كاتباً مختلفاً عن الكاتب المعروف
لمعاصريه . في تلهفه الى تمكين القاريء من ان يكون اقرب مايمكن الى الشاعر ،
يفتح المحقق الزمني الباب على مصراعيه للمتطفلات ، مازجاً قطعاً شعرية ثانوية
وحتى تافهة بالقصائد التي تمنى الشاعر ان يُقِيم بها . يمكن ان يُقال انه من بعض
النواحي يحلل ماعمله الشاعر نفسه . يضعنا الترتيب المبني على المجلدات المنشورة
من قبل الشاعر ، مع كون محتويات كل مجلد في ترتيبه الأصلي ، يضعنا في موضع
قراءة الأصليين (على الرغم من انه محتملاً ليس فيما يتعلق بالنص الذي يحتمل ان

يكون منقحاً^(٣١) . إنه يضع صنفاً من المتطفلات في وضع حرج (القصائد غير المنشورة) . على الرغم من انه يسمح لصنف آخر أن يبقى (قصائد نُشِرت ولكنها رُفِضَتْ فيما بعد) . إنه قد يقدّم لنا شيئاً من عبث التسلسل الزمني ، اذا ، مثلاً ، يقدم التمهيد على شكل المجلد الأخير لووردز ورث فقط لكونها نُشِرت بعد وفاة الشاعر . أما فيما يخص الترتيب النهائي للشاعر نفسه ، اذا كان قد عاش لتحقيقه ، فان له ميزة مهمة هي تمثيل امانياته المفكّرُ فيها ملياً . انها الطريقة الوحيدة التي تمكنُ المحقق من تجنب كابوس جيل اقدم من نقاد النصوص ، ونص انتقائي ، وبالتعريف فانها تستثني كل المتطفلات . من ناحية اخرى ، انها تولي اهتماماً ضئيلاً بالتسلسل الزمني ، واحياناً - كما هو الحال مع ووردزورث - تبدو غير نافعة للقاريء الحديث .

فبينما لاتوجد طريقة مثالية لترتيب اعمال شاعر ما ، فان بعض الطرق أسوأ من الأخرى ، ويمكن عمل الكثير عن طريق « استخدام الفكر » ، حسب تعبير هاوسمن التحذيري . بعد اختياره الترتيب الذي يبدو له مناسباً بشكل افضل للشاعر الذي يحقق اعماله (هنا سيكون محظوظاً اذا لم يكن مساهماً في سلسلة ذات منهج عام قاس) ، سيحاول المحقق الحسن الانتباه أن يقلل من مساوئه . حسناً فعلت مريم آلوت ، مثلاً ، التي كانت ملتزمة بالتتابع الزمني ، بتزويد ملحقٍ يعطي ترتيب القصائد في مجلدات كيتس للسنوات ١٨١٧ و ١٨٢٠ . لم يفعل كينيث آلوت ولا جون كاري أي شيء من هذا القبيل . اذا كان محقّق لبراونك يفضل ترتيب مجلّد فمجلّد للقصائد القصيرة لسنوات ١٨٤٢ ، و ١٨٤٥ ، و ١٨٥٥ عى محاولة براونك الاخير لتصنيف هذه القصائد ، فيتحتم عليه آنذاك ان يطبع جدولاً يعطي التصنيف . اذا قرر محقّق لووردزورث ان يتّبع تصنيف الشاعر نفسه ، فيجب عليه ان يجهز معلومات حول التسلسل الزمني للتأليف والنشر . اذا سُمِحَتْ للمتطفلات بالدخول الى السلسلة الرئيسة ، فانها يجب ان تؤثر كما هي .

انه مرغوبٌ وحتمي ايضاً أن تكون هناك عدة طبعات لكل من شعرائنا الرئيسين . فبينما يمكن انتاج طبعة جيّدة كرد فعل على طبعة سابقة رديئة ، فانها يمكن ايضاً ان تنتج كرد فعل على طبعة سابقة جيدة^(٣٢) . انه لشيء رائع اننا لانملك فقط طبعة غريرسون من جون دان ، التي يتبع فيها ترتيب الاغاني والسونيتات ، باستثناء واحدة ، ترتيب الطبعة الثانية لسنة ١٦٣٥ ، التي وُضِعَتْ فيها هذه القصائد معاً لأول مرة وأعطيت عنواناً عاماً ؛ ولكن طبعة هيلين غاردنر ، بملاحظاتها التي لا تُقِيم

وبتقسيمها الجريء لهذه القصائد على مجموعتين (تلك التي تعتقد انها كُتبت قبل ١٦٠٠ وتلك التي تعتقد انها كتبت بعد ١٦٠٢) ، وكل قسم مرتب بشكل يجمع « القصائد لها علاقة ما بالموضوع ، او الشكل ، او الاسلوب » ؛ وحتى طبعة پنگوين لأي جـي سمث ، التي مرتبه فيها الاغاني والسونيتات ايجدياً وفق عناوينها . (٣١)

فبينما يُبقي كل هؤلاء المحققين الاغاني والسونيتات معاً كمجموعة ، انه ليس غير مفهوم تماماً أن في يوم ما قد يحاول محقق آخر أن يطبع كل قصائد دان في سلسلة زمنية واحدة . ان منهجاً كهذا ، اذا كُشِفَ دليل كاف لتبريره ، ستكون له على الأقل ميزة تذكيرنا بان دان بدأ بكتابة الشعر الديني قبل أن يتوقف عن كتابة شعر الحب ، وبأن تقسيم حياته على فصول متميِّزه بوضوح ، على الرغم من انه قد يكون ملائماً ، يفتقر الى التبرير البيوگرافي . يرغب العقل الانساني بصورة طبيعية في النظام ؛ ولكن النظام يميل نحو الافراط في التبسيط ، لذلك فان هناك الكثير ليقال بحق اختيار النظام .

الرقابة الذاتية وتحقيق النصوص

دونالد بايزر

١

احدى المشاكل المحيرة غير المحلولة لحد الآن في النظرية والتطبيق النصيَّين هي المدرجة التي الى حدها يجب ان يُعيد المحققون الى الطبقات الانتقائية الحديثة المادة التي اقتطعها او نقحها المؤلف نفسه تحت ضغط مباشر وغير مباشر . يناقش مؤيدو اعادة كهذه ان رقابة من هذا النوع تنتهك الكمال الفني للعمل الادبي تحت البحث . ان ناقد النصوص الذي يحاول أن ينجز ، كما يعبر عنها جي . توماس تانسيل ، « اعادة صياغة النص المراد من قبل المؤلف » ملزم بالتالي ان يحاول التمييز بين التنقيح الذي هو حقيقة للمؤلف بمعنى صقل غرض الكاتب والتنقيح الذي هو نتيجة لرقابة مفروضة ذاتياً مشرع فيها لجعل عمل اكثر قبولاً او قابلاً للبيع في السوق .^(١)

كانت الرقابة الذاتية بدون شك موجودة منذ بداية النشر التجاري او حتى قبل ذلك . يستطيع شخص ان يتخيل مغني بلاط قديم يفكر مرتين في نادرة تشمل العائلة الملكية وهو يدورن عوده . ولكن لاسباب عدة ، المسألة ابرز كثيراً في تنقيح الادب القصصي (Fiction) منذ منتصف القرن التاسع عشر ، واصبحت مؤخرًا بارزه بصورة خاصة في تحقيق بضع من الروايات الامريكية الرئيسة في منقلب القرن . ان احد الاسباب الواضحة لهذا البروز الاعظم هو التصادم الحتمي بين كتاب الادب القصصي الملتزمين بتزايد بتصوير كل نواحي الحياة . وبين اختبار كل

المعتقدات ومعيار للآفة بصورة نقدية ؛ منعكساً في مواقف المحققين والناشرين والتي تحظر التعبير العلني عن مادة كهذه . اذا كنت تريدنا أن نطبع روايتك الحربية دورة حياة رجل واحد ، قيل لجون دوس پاسوس في ١٩١٩ من قبل ناشره آين وأنوين ، فسيكون عليك ان تزيل اي ذكر للادوية الوقائية . كان ليصبح بدون جدوى لدوس پاسوس ان يرهن على ان الادوية الوقائية كانت في الحقيقة مستعمله بنحو واسع من قبل الجنود الامريكيين وانه كان يحاول ان يكتب تقريراً صحيحاً للحرب في فرنسا . اجرى التغيير ونُشرت الرواية بدون التلميح .^(٧)

ولكن ربما أن السبب الرئيس لكون مشكلة الرقابة الذاتية قد بدأت باحتلال محل رئيسي كهذا في تحقيق الادب القصصي للقرنين التاسع عشر والعشرين هو وفرة دليل المخطوطات الذي يبين او يوحي الى حدوث الرقابة الذاتية . احتفظ الكتاب ، لعدد من الأسباب - التي تتراوح بين التغييرات في اجراءات النشر ووعي المؤلف الذاتي - احتفظوا بمسودات ما قبل النشر لاعمالهم . ففي حين أن نسخة مخطوطة من عمل رئيس ليلفيل او پوهي شيء نادر نسبياً ، فنحن نملك سلسلة نسب من المهد الى اللحد للروايات الرئيسة لمعظم عمالقة الادب القصصي الامريكي في القرن العشرين . باختصار ، ان مشكلة الرقابة الذاتية امامنا لاننا عندما نتحرك باتجاه تحقيق المؤلفين المتأخرين اكثر فهناك المزيد منها ولان الدليل على انها حدثت قد تمت المحافظة عليه .

تبدو المشكلة ظاهرياً قابلة للحل آتياً في اكثر الحالات . ففي حالة دورة حياة رجل واحد ، مثلاً ، تتوفر لنا مراسلات دوس پاسوس مع ناشره ومجموعة غير منقحة من الواح الطباعة للرواية والتي تحتوي على المقاطع التي وافق دوس پاسوس على تبديلها . هناك اثبات لايقبل الجدل بان الرقابة الذاتية حدثت ، ونحن نملك المادة الضرورية لاعادة الرواية الى نسخة تعكس رؤية دوس پاسوس للحقيقة اكثر من رغبته اليائسة في نشر روايته الاولى . في الحقيقة ان هذا العمل قد أنجز حالياً ، منذ ان نشرت مطبعة جامعة كورنيل في ١٩٦٩ طبعة غير مهذبة من دورة حياة رجل واحد مشتقة من الواح الطباعة غير المنقحة .

ولكن ، في الحقيقة ، عدة امثلة من الرقابة الذاتية المحتملة ليست واضحة جداً ، وارغب في تكريس القسم الاكبر من اهتمامي لبضعة امثلة من هذه . ان الاعمال التي ساناقشها هي مك تيگ لفرانك نوريس (١٨٩٩) ، وشارة الشجاعة الحمراء لستيفن كرين (١٨٩٥) ، والاخت كاري ليشودور ديريزر (١٩٠٠) ثمة عندي عدة اسباب لاختيار هذه الاعمال ليس اقلها اني اعددت طبعات للثلاثة ولذلك فانا حسن الاطلاع على تاريخها النقدي . ولكن ايضاً ان الاعمال الثلاثة « حالات اختبار » مثالية تقريباً لدراسة المشكلة العامة للرقابة الذاتية لدى المؤلف . فكل واحد منها هو عمل مبكر من قبل كاتب مغمور وقت نشره ولذلك معرض بنحو خاص للضغط . كل واحد منها عمل راديكالي في بيئة عصرها ، في المادة والموضوع . كان ثمة تنقيح مهم لكل منها يُمكن ان يُنظر اليه على انه ناتج الرقابة الذاتية ، ولكل تتوفر المادة المطلوبة لاعادة بناء الرواية لانجاز نسخة تعكس نيّة المؤلف قبل بدء الرقابة الذاتية المفترضة . لقد حُقِّقَت شارة الشجاعة الحمراء والاخت كاري مؤخراً طبقاً للاعتقاد بان الرقابة الذاتية حدثت فعلاً . ليست هذه الطبعات الراديكاليه الجديدة - الشارة الحمراء في انطولوجيا نورتن للادب الامريكي والاخت كاري في طبعة بنسلفانيا ديريزر - مقدّمة ، فقط كنسخ ماقبل النشر للروايات ، التي هي ذات اهمية للباحثين ، ولكن كإعادات لنصوص كانت متداولة لاكثر من ثمانين سنه .^(٣) وهكذا فان مشكلة اعادة النصوص التي عانت من الرقابة الذاتية ، على شكل هذه الطبعات ، فوقنا تماماً ، وانها تضطرننا الى النظر الى هذه المشكلة بامعان .

قبل فحص التاريخ النصي لكل من هذه الروايات الثلاث بتفصيل اكثر ، ربما يكون من الأفضل أن نشرع في معالجة بعض المسائل العامة التي تتضمن رقابة المؤلف الذاتية . ان مشكلة واضحة تواجه المحقق الذي يرغب في رفض تنقيح مؤلف هي ان هذه الممارسة تنتهك المبدأ التحقيقي القائل ان نوايا المؤلف النهائية هي التي يجب الابقاء عليها في نص طبعة انتقائية . لقد استجاب المحققون الجدد لهذه المشكلة

بطرق متنوّعة .- لذلك ، يدعيّ جيمس ميريوذر . مثلاً ، في مناقشته للتنقيحات المفروضة على فوكنر من قبل محرّريه ، يدعي بان نسخ اعمال فوكنر المبكرة قبل التنقيح ، هي التي تمثل « نواياه النهائية » لانها كانت لفوكنر قوة قليلة للاصرار على ان ناشرية يجب ان ينفذوا نواياه^(١) استجابة ذات علاقة ، هي التنبّأ من قبل هيرشل باركر في مقالة مشهورة ومن قبل جيمس إل . دبليو . ويست في طبعة پنسلفانيا من الاخت كاري ، هي الاصرار على تمييز بين المؤلف كاتباً ومحققاً .^(٢) يعبر المؤلف كاتباً ، غالباً ، عن نواياه النهائية في النسخ المبكرة لأنه ، محققاً ، يتولّى التنقيحات ، ومعرّض الى ضغوط مختلفة او يقوم بتغييراتٍ مفكرٌ فيها بنحوٍ سيء تُفسد تلك النوايا .

هذه الرغبة في الابقاء على تأكيد غريگك النوايا النهائية في حين الظهور بمظهر تحدّي ذلك التاكيد باختيار النسخ المبكرة المتروكة لنصٍ ليست سيئة كما تبدو . في الحقيقة ، انها تشكّل الدخول المنتصر لأساس غريگ المنطقي حول نص المخطوطة في حقل تحقيق نصوص القرنين التاسع عشر والعشرين التي لها مادة مخطوطة كبيرة ، لأن القوة الأساسية لأساس غريگ المنطقي ، كون اصلها في تحقيق الاعمال المطبوعة في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، هي تشجيع عدم ثقة في النسخ الأخيرة من نص . لقد قلت مرةً في مكان آخر ، وفقط بشكل نصف طريف ، ان اساس غريگ المنطقي ، في تشديده على اختبار اقدم نص مخطوطة ممكن وفي مطالبته بان الاشكال المختلفة الأساسية التالية تثبت صحتها ، هو اساساً متزمتٌ في الشخصية .^(٣) ان النص ، كأي شيء آخر عُرضةٌ للانفساد على ايدي الناس ويجب ان يُدقّق فيه باستمرار لدليل على هذا الانحلال . سأضيف الآن ان الاساس المنطقي يحتوي فضلاً عن ذلك على عنصر الافلاطونية الحديثة الرومانسية . في مجاز رحلة النص المتضمّن في الاساس المنطقي لگريگ والظاهر في ممارسة اكثر علماء (باحثي) النصوص المحدثين ، ينبثق النص من خيال مؤلّفه ناشراً غيوم المجد . ثم تطبق عليه عتمة سجن التغيير غير المرخص ، المدرّوس برداءة والمراقب ذاتياً . للمخطوطات في هذا المجاز حرمة وقداصة خاصة ، وهذه وضعية تدعم اعتقاد موريس بيكهام باننا

نبل الى خلق سيرة مقدسة للمؤلف ، والتي تحوّل العمل الاقرب الى المؤلف الى وثائق مقدّسة .^(٣) ضمن هذا المجاز الديني تقريباً الآن لرحلة النص ، يصبح المحقق قساً الى حد ما . مواجهاً الشيء المفسد حتمياً والذي هو النص المطبوع ، فانه ينظفه من دنيويته ويعيده الى نقاوته الاصلية .

لا عجب اذن انه كان هناك مؤخراً اندفاع نحو اعادة الروايات الرئيسية الى الحالات المبكرة بسبب التأثير المعاكس للرقابة الذاتية فيها . ان الاسباب المساهمة لتوليّ هذا العمل عديدة وقويّة . يقدّس كريك الجهد تماماً عندما يطبق على هذه الظروف والمشاكل المتأخره جداً . واذا كان التنقيح تنقيحاً رئيساً لرواية رئيسية ، فان النص المعاد هو احتمالاً مغامرة تجارية مفيدة ، كما تشهد على ذلك طبعة بنسلفانيا من كاري ونشرها بنحو متزامن كنسخة ذات غلاف ورقي في بنكوين . تجلب المحاولة البحث النصّي الى الاتجاه السائد للنقد الأخير (الحديث) ، لانه ماذا يمكن ان يكون تفكيكاً اكثر راديكالية لنص من اعادة صياغته فعلاً من نسخة مبكره ، وبهذا توجيه كل النقد السابق عليه ؟ والآن وبفهم هذه الاندفاعات القوية الاخيرة لانقاذ النصوص من نتائج الرقابة الذاتية اود العودة الى الامثلة الثلاثة للرقابة الذاتية المحتملة ، والتي سأناقشها ببعض التفصيل .

- ٢ -

يقدم تنقيح نوريس لك تيگ: بعد طبعها الأول مثلاً واضح المعالم لاستجابة المؤلف لرد الفعل الجماهيري . يحتوي الطبع الأوّل للرواية من قبل دابلدي وماكلير في شباط ١٨٩٩ على حادثة صغيرة في حفلة منوعات يبلّ فيها اوگست سبي سرواله التحتي . علّق عدد من مستعرضي الكتب على فظاظه الحادثة ، وفي الطبعة الثانية للرواية ، التي جاءت بفترة قصيرة بعد الأول نُفِعَ المقطع الى وصف لك تيگ باحثاً عن قبعته .^(٤) طالما كان نوريس مستخدماً في ذلك الوقت كمصحح لدابلدي وماكلير وطالما أن المقطع المنقح يطابق مزاجه بشكل جلي ، فان التنقيح بدون شك تنقيحه . أدخل التنقيح الى كل الطبعات التالية من مك تيگ حتى ١٩٤١ حينما اعادت مطبعة كلوت في سان فرنسيسكو نشر الطبع الأول . منذ ذلك الوقت ، استعملت طبعات مك تيگ التي تدّعي اية ادعاءات باتجاه الدقه النصّي ، استعملت الطبع الأول .

إن شارة الشجاعة الحمراء لكرين مثالاً أكثر تعقيداً وغموضاً للرقابة الذاتية المفترضة . تحتوي المسودة الكاملة الاولى للسند الخطي للرواية على عدد من الأقسام المهمة غير الموجودة في الطبع الأول . تتضمن هذا فصلاً كاملاً - الفصل ١٢ من السند الخطي يحاول به هنري فلمنك ان يتفلسف حول وضعه وعددا من المقاطع المهمة في الفصل الاخير والتي يوجز بها هنري استجابته لتجربته الاولى للمعركة . نقح كرين بنفسه السند الخطي ، والنسخة المكتوبة على الآلة الكاتبة ، والنسخة المصححة ، واقتطع في احدى مراحل ما قبل الطبع او اكثر ، هذه الاجزاء التي تجعل فيها عقلته هنري السطحيه والخادمة ذاتياً لتصرفه واضحة بنحو فاضح .

كان وجود هذه المقاطع معروفاً بشكل واسع منذ ١٩٥٢ ، عندما ضمن آر . دبليو . ستولن كتابه ستيفن كرين : مجموع اعماله عدداً منها ، ومنذ ذلك الوقت أشار اليها باحثون ونقاد عديدون وضمنوها بطرق مختلفة الى طبعات الرواية - احياناً في مقاطع محصورة بين اقواس ولكن مؤخراً جداً في ملاحق او ملاحظات . حُققت في ١٩٧٣ نسخة طبق الاصل من السند الخطي للشارة الحمراء من قبل فريد سون باورز . (النسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة ولوح الطباعة غير موجودين) . ادعى هيرشل پاركر ، وهنري بيندر ، وستيفن ميلوكس (الاثنان الاخيران طالبان سابقان لپاركر) ، خلال بضع السنوات الاخيرة ، بان طبعة آبلتن الاولى لسنة ١٨٩٥ من الشارة الحمراء كانت مراقبة ذاتياً من قبل كرين في نسخة ما قبل النشر لجعل الرواية اكثر استساغة لجمهوره - وبشكل اخص ، لمحرره في اپلتن ريبلي هتشوك - بحذف بعض من نقاط الضعف الصارخة اكثر عند هنري وبذلك الايحاء وبشكل اكثر ايجابية الى الاحتمال ان هنري قد نما وكبر فعلاً في المعركة . ادعى پاركر ، وبيندر ، وميلوكس بهذا الادعاء في عدد من المقالات ، وحقق بيندر السند الخطي للشارة الحمراء وقدمها ، بعبارة مكرره كثيراً ، على أنها « الرواية التي كتبها كرين » في كلا انطولوجيا نورتن وفي طبعة منفصلة .^(٩)

اما بالنسبة الى الأخت كاري لدريزر ، فمسودة السند الخطي للرواية ايضاً تختلف بنحو ملحوظ من الطبعة الأولى . كان دريزر - بصورة اولية ، في وصف / طباع ومغامرات كاري وهيرستود ، وخاصة في الجزء الخاص بشيكاغو من الرواية - اكثر وضوحاً وصراحة في تقديم تجربتهما الجنسية وفي التفلسف حول وضعهما . تنتهي المسودة بوفاة هيرستود وتفتقر الى الخطاب الختامي حول كاري والذي كان موجوداً في الطبعة الاولى . حدث التنقيح في هذه الحالة مبدئياً بعد أن وُضعت الرواية في

نسخة مطبوعة على الآلة الكاتبة . اقتطع دريزر - في هذه النقطة ، مُشَجَّعاً ومُسَاعِداً من قبل زوجته سالي وصديقه الحميم آرثر هنري - ستة وثلاثين ألف كلمة من الرواية ونَفَحَ النهاية . أزال دريزر ومحرّر في دابلدي - بِنِج ، في مرحلة متأخرة من تاريخ ماقبل النشر للرواية ، بعض البذاءة وغيرَ عدداً من اسماء الاماكن والاشخاص الحقيقية الى اسماء خيالية .

أصبح السند الخطي للاخت كاري ميسوراً منذ أن قدّمه ايج . إل . مينكين الى مكتبة نيويورك العامة في ١٩٣٧ ، واصبحت النسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة المنقّحة في مجموعة دريزر لجامعة بنسلفانيا منذ ان كُوِّنتَ المجموعة من خلال هبات دريزر والسيدة دريزر في الاربعينات . إختبر عدة باحثين وعلقوا على حالتي ماقبل النشر هاتين . نشرت مطبعة جامعة بنسلفانيا في ١٩٨١ وتحت التحقيق النصّي لجيمس إل . ديليو . ويست ، طبعةً من الاخت كاري مبنيةً بدرجة كبيرة على السند الخطي . ان ادعاء ويست هو أنه تحت ضغطٍ من سالي وهنري لجعل الرواية موقرةً اكثر وبذلك اكثر مبيعاً (وحُفِزَ كذلك برفض هارپر الرواية لعدم ملائمتها قراءها من النساء) ، قبل دريزر بالاقطاعات والتنقيحات المقترحة من قبل سالي وهنري والتي تضعف فعلياً ثيمات الرواية . ان استجابة ويست لهذا الاعتقاد هي محاولة التمييز بين تنقيحات كاري المسندة بوضوح الى دريزر وحده أو التصحيح بوضوح للاخطاء الآلية وتلك التي منشؤها بصورة اولية هو سالي وهنري . الاولى مقبولة والثانية لا . ساعاين هذه الامثلة الثلاثة للرقابة الذاتية المفترضة في سياق اربعة « اختبارات » لقبول الاعتقاد بان الرقابة الذاتية قد حدثت وبان استعادة النص من حالة اقدم مطلوبة . سيكون غرضي اكتشاف ما اذا كانت هذه الاختبارات تستطيع ان تجهز حلاً للمسألة الخاصة للرقابة الذاتية في هذه الاعمال ، ودليلاً عاماً للحالات المفترضة في اعمال اخرى . في معانية هذه الامثلة وفي اعطاء هذا الدليل ، أأمل انه واضح اني لا اقدم حلاً كاملاً لهذه المشكلة المعقّدة . بالاحرى ، اني احاول أن ابدأ بمناقشة تتحرك في النهاية نحو اتفاق عام حول طبيعة مسألة الرقابة الذاتية وحول طرق مختلفة لمحاولة التلائم معها .

إن الاختبار الاول هو الخاص بالدليل النصّي . كم نعرف بنحو يمكن التحقق منه عن ظروف نشوء العمل تحت البحث وبأي الطرق تستند هذه الظروف على مسألة الرقابة الذاتية ؟ ثانياً ، ماذا يمكن ان يُقرَّر او يُستنتج حول دوافع المؤلف في اجراء التنقيحات ؟ هنا يصبح الباحث النصي في آن واحد كاتب سيرة ، وناقد

ادبياً ، ومؤرخاً اجتماعياً ، طالما أن تتبعَ غرض المؤلف يتضمنَ جهداً لحل الخيوط الشخصية ، والادبية ، والاجتماعية . ثالثاً ، ماهي الفروق في النوعية بين العمل غير المنقح والمنقح ؟ هل احدهما افضل من الآخر بطرق يمكن إظهارها من خلال التحليل النقدي ؟ للتعبير عن السؤال بشكل آخر ، هل ستكون نُبعد عن المعيار ، بسبب الرقابة الذاتية المحتملة ، عملاً أفضل ؟ ورابعاً ، هل هناك أسس لاختبار النسخة المطبوعة الاولى من عمل رئيس هام - نسخة كان لها رواج لاكثر من نصف قرن - كنتاج صناعي تاريخي يجب ان يستمر في احتلال دور نص القراءة العامة حتى اذا كان معرضاً لرقابة ذاتية ؟

- ٣ -

تجيب مك تيگ بسهولة ووضوح اكبر عن هذه التساؤلات الاربعة ، ولذلك ساناقشها بصورة أولية وباختصار . ان الدليل الخارجي في هذا المثال محدود ولكنه مقنع . كانت العروض صريحة في ادانة حادثة تبلييل السروال الداخلي ؛ وكان نوريس عضواً في المجموعة ؛ وبعد تنقيح مك تيگ بمدة قصيرة كان عليه ان يتولى تنقيحاً مشابهاً لأسباب مشابهة (تلطيف التفاصيل بي وصفه لعملية جراحية في الورك بين نشر مسلسل ونشر كتاب امرأة رجل) . إن دوافعه للتنقيح واضحة بنحو مساو . لقد اكتشف بدون شك ان السخرية البرازية قد تكون مسموحة لدى زولا ولكن ليس في عمل كاتب امريكي مغمور يبحث عن الشهرة . (انه لذو اهمية في هذا المجال ملاحظة انه لم تكن هناك اعتراضات خاصة على المشهد الذي يستكشف به مك تيگ المضمّن فم ترينا بادواته المختلفه) يعتقد الشخص ان التغيير كان بسيطاً نسبياً واجراه نوريس بدون جدال . بقدر مايتعلق الأمر بالنوعية الادبية ، فان اغلب النقاد ليتفقون على ان حادثة تبلييل السروال الداخلي افضل بكثير من مشهد مك تيگ وهو يبحث بحمق عن قبعة يجلب كره اوگست وغضب وحيرة امه مشهد الخروج من المسرح الى خاتمة مزيجية من التهريج (Farce) والفاجعة شبيهة باغلب الذرى (climaxes) الرئيسة في الرواية . بالمقارنة ، ان بحث مك تيگ عن قبعة واه وباهت . اخيراً ، إن المشهد المنقح مختصر جداً - حوالي صفحة من النص المطبوع - لأن يؤمس اي وزن كنتاج صناعي . كان محتملاً صعباً جعل اغلب قراء النص المنقح يتذكرون ماكان يفعله مك تيگ في ختام مشهد المسرح بدون كون انتباههم مُلفتاً الى المقطع عن طريق ملاحظة . بهذا ، فان على الاسس الاربعة - على الرغم من كونه بنحو مسلّم به بدون اثبات لاجدال فيه فيما يخص الدليل والدافع الخارجي - هناك

تبرير كامل ، اعتقد ، للقول أن تنقيح نوريس لتبليل السروال الداخلي من قبل اوغست هو رقابة ذاتية وأن محقق النص الحديث يجب ان يُرجع النص الى شكله القديم .

يُعطى تطبيق هذه الاختبارات الأربعة للرقابة الذاتية على شارة الشجاعة الحمراء نتائج مختلفة جداً وعلاوة على ذلك يكشف عدداً من المسائل الرئيسة في مسألة علاقة المؤلف بعمله . أولاً ، ان اثباتاً معيناً عن الضغط على كرين لتنقيح الشارة الحمراء غير موجود ، ولذلك فإن التأثير الخارجي يجب ان يقدم من خلال عدة انواع غامضة من الدليل . ان جزءاً واحداً كهذا من دليل هوان كرين وافق فيما بعد على طلب بيجلي هتشكوك - المحرر الذي سلمه أيضاً الشارة الحمراء - أن يقطع من النسخة المنقحة من روايته ماغي : ابنه الشوارع البذائة ، والعامية ، وربما حتى المقطع المسمى من «رجل ضخمة بدين» والذي تغازله ماغي نحو نهاية الرواية . ولكن الاقتطاع في الشارة الحمراء كان اساساً ذو طبيعة مختلفة ، طالما انه لم يتم توليته فقط لازالة لغة مزعجة ، وان الدليل الخارجي الآخر الذي له صلة بالتنقيح سلبياً تماماً . ليس هناك شيء في المراسلات بين هتشكوك وكرين اثناء تنقيح الشارة الحمراء او في المخطوطة نفسها او في تعليقات كرين المتأخرة على الرواية مايؤيد الافتراض بانه نقحها تحت ضغط او انه ندم باي شكل من الاشكال على التنقيح . على الرغم من ان مسألة دوافع المؤلف في تنقيح الشارة الحمراء متشابهة جداً إلا ان جي . توماس تانسيل ، في تقييم حديث «للمسائل الاساسية للتحقيق» يطالبنا بأن نتعهد بالمشكلة . فهو يكتب عن «ما يجب ان يفعله المحقق العلمي» قائلاً «هو اخذ الدافع الضمني للتغييرات النصية بالاعتبار ؛ يجب ان يحاول محقق كهذا حل رغبات المؤلف نفسه من العناصر الاخرى التي اعطيت شكلاً للنص المنشور» .^(١١) يقدم تانسيل ، في مقالة اقدم ، كمثال لهذا النوع من الحل استجابة محقق كتاب وليم دين هاويلز ارتقاء سيلاس لاقام لتنقيح هاويلز لعدة مقاطع في الرواية بين نشرها مسلسلاً ونشرها كتاباً . كان حذف هاويلز لمقطع مسمى الى اليهود ، بوضوح ، نتاج افكاره التالية حول ملائمة المقطع ، في حين كان اقتطاعه لتلميح الى استعمال الديناميت لحل المشاكل الاجتماعية نتيجة النقد الموجّه للملاحظة . وهكذا فقد قبل الاقتطاع الأول بنحو ملائم من قبل المحقق ، ويغض الثاني بنحو ملائم واعيد المقطع الى شكله الاصلي .^(١٢)

ولكن مثال تانسيل بسيط وواضح جداً تقريباً لكل التنقيح في الشارة الحمراء
وللقسم الاعظم من الاقتطاع والتنقيح في الاخت كاري . لا يمكن تخفيض دافع
المؤلف في هذه الحالات ، وفي اكثر الحالات المشابهة للتنقيح الرئيس لعمل بين
المسودة المبكرة ونسخة الطباع ، الى الاساءة المحتملة في مقاطع قليلة . بالاحرى ،
ان مسألة الفهم الاساسي للكاتب عن الشخصية والثيمة هي التي غالباً في خطر ،
بهذا يصبح التخيل ، اذا تمت محاولته ، فعل تخيل بناءً بدليل حينما يحاول المحقق
أن يقرر لماذا وكيف اصبح كرين ودريزر غير مقتنعين بناحية مهمة من الرواية وتولياً
تنقيحاً رئيساً . يرحب الشخص ناقداً بجهود كهذه لأن دراسة نسب عمل ، بالطبع
غالباً تلقي ضوءاً عليه . ولكن المسألة المشكله اكثر لباحثي النصوص هي فيما اذا
كانت الجهود من هذا النوع ، ايّاً كانت اهميتها كنقد ادبي ، كافية لتدمير نص قد
رُسخ في مجموعة الاعمال الموثوقة لحوالي ثمانين سنة .

يقدم تنقيح كرين للشارة الحمراء ودريزر لكاري مسألة مستغلقة تقريباً هي
فيما اذا لم تكن الرقابة الذاتية ، لدرجة معينه ، متأصلة في اي فعل للتأليف
العام . دعنا نقبل ، لاجل المناقشة ، بان دافع كرين في تنقيح الشارة الحمراء كان
فعلًا « تلطيفها » لجعلها اكثر استساغةً لهتشكوك ولجمهور امريكي عام وذلك بتصوير
هنري فليمنج ، الذي هو على الرغم من كل شيء ، مثال البريء الامريكي
الانودجي بنحو اقل تعظيماً وخداعاً لذاته . ولكن هلا يمكن أن يجادل آنذاك بان هذا
النوع من ترجمة العاطفة الاولى الى صوت معبر متأصل في اكثر افعال الاتصال . في
الحقيقه ، هناك اسقاط فرويدي مهم على الفعل الاتصالي الذي هو ، بصورة
خاصة ، وثيق الصلة بالموضوع بالنسبة للروائيين المحدثين . كان لكرين ونوريس ،
كنقوية لرقباء الأنا العليا لديهم ، الادراك بان الاصدقاء ، والمحققين ، والناشرين
واخيراً القراء سيكونون بمثابة جماهير قضائية .

كلما يتحرك الشخص اكثر الى الادب الحديث ، تصبح المضامين الفرويدية
للمحقق الادبي كشخص أب ومراقب الذي يختبر الكاتب نفسه مقابله ، واضحة
ومهمة بصورة خاصة . كم من الزمن ، يتساءل المرء ، بقيت قوة جاذبية ماكسويل
بيركتر اوساكس كوميتر في ادراك مؤلفيهما أن تجاوزاتهما ستعاقب وتصحح بينما ستدرك
وتطرى قيمتهما الأساسية ؟ باختصار ، إن المسألة في هذه الحالة ، هي أنه في محاولة
« حل » الدوافع وثم رفض افعال الرقابة الذاتية ، فيما اذا لم نكن في الحقيقة نرجع
اعمالاً فنيه الى حالات ما قبل العلنية لـ («أله هو ») (id) غير المعالجة - الى

حالات قبل التفاعل بين النفس والعالم ، التي هي غير قابلة للفصل عن العملية التعبيرية يتمنى باحثو النصوص عادةً أن يروا انفسهم متحالفين عن قرب مع العلماء في صرامة اجراءاتهم ، ولكن في هذه المحاولة لاكتشاف وانقاذ الصوت غير الملطخ للفنان ، فانهم يتجهون للرومانسية العليا للسعي وراء المثالي .

يفشل كذلك الاختبار الثالث لرفض التنقيح المراقب ذاتياً - اختبار القيمة الجمالية - في تزويد اساس لاستبدال نسخة المخطوطة من الشارة الحمراء بنص آبلتن . يرى بيندر ، وباركر ، وميكلوكس أن نسخة آبلتن من الشارة الحمراء رواية أقل مرتبة لانه كان هناك اختلاف نقدي كبير حولها وقد فسر موقف كرين تجاه هنري في نهاية الرواية بصورة خاصة ، بانه يتراوح بين الادائه الساخره والتبني الكامل . ولكن نسخة المخطوطة تقدم دليلاً اكبر لاعتقاد كرين بقصور هنري وبهذا فهو عمل ذو وضوح ، وصراحة ، وقوة اكبر ، ينشأ هذا الربط بين الوضوح والقيمة ، لسوء الحظ ، عن الافكار المفرطة في البساطة وغير الملائمة حول كرين والنزعة الطبيعية الامريكية لدى باحثي النصوص في اواخر القرن التاسع عشر الذين كان لهم اطلاق دقيق قليل على أي منها . كان الاتجاه الكلي للدراسات حول كرين خلال بضعة العقود الاخيرة ، باتجاه اثبات انه يحاول ، ليس فقط في الشارة الحمراء ، بل في كل افضل اعماله أن يجعل التكافؤ الاساسي لمعرفتنا عن التجربة معطى سجل الحياة الحساس (الدقيق) ولكن غير الموثوق الذي هو الشعور الانساني .^(١٦) باختصار ، لا يستطيع هنري ، ولا كرين ، ولا نحن فعلاً أن نعرف بالتأكيد المعنى « الحقيقي » لتجربة هنري . فضلاً عن أن نزعة مناقشة الاعمال المكتوبة وفق تقليد الطبيعة الامريكية لاواخر القرن التاسع عشر كانت باتجاه اثبات انها نادراً ماتحقق تعاريف الطبيعة على انها حتمية متشائمة او ماشابه بل بالاحرى تصف التجربة باتحاد عميق بين الايمان والشك ، ان رؤية الشارة الحمراء عملاً ذا وضوح في الموضوع وازدراء ساخر بالوضع الانساني ، كما يتمنى پاركيث وآخرون ان نفعل من خلال النص « المستعاد » للرواية ، هي تقليل ماجذب القراء الى العمل من البداية - مزيج من الاسلوب ، والمواقف ، والمعتقدات ، الذي هو تقدير كرين للرؤيا الحديث .

هناك اخيراً ، اختبار « النتاج الصناعي » للشارة الحمراء . أنا لا اتبنى بهذه الطريقة لفهم مشكلة الرقابة الذاتية فقط ان اقول ثانية الرأي السلوكي لموريس بيكهام أن النص الادبي يسجل بحيادية ماحداث له وبهذا فهو ، ليس هدفاً للتصحيح ، بل شيء للدراسة كنوع من مستودع اثارى للتغيير التاريخي .^(١٧)

ارى ، بوضوح ، كما في حالة ملك تينك ، ان بعض النصوص يجب أن تُصحح اذا
امكن ايجاد دليل على الرقابة الذاتية من النوع المكشف . ولكن مسألة النص كشيء
صنعي ، كشيء يستحق المحافظة عليه كجزء من ماضيها ، تدخل ، اعتقد ، في
مثال الشارة الحمراء حيث يختلف النص « المستعاد » جوهرياً من نص الطبعة الاولى
وحيث كان نص الطبعة الاولى جزءاً من وعي القراء المثقفين لاربعة او خمسة اجيال .
أأمل أن يكون واضحاً أنه ، بتقديم هذه المشكلة ، لا اقترح ان نسخ المخطوطة من
الشارة الحمراء وكاري يجب ألا تتلقى الاهتمام والنشر . في الحقيقة ، لاحظت
سابقاً ، ان هذه النسخ قد قُدمت ، ليست بمجرد مساعدات للنقد والبحث ، بل
كاشياء تحمل محل نصوص آبلتن ودابلدي - بينج للقاريء العادي . نحن قادرون ،
بعد ثمانين سنة من قراءة نسخة من رواية ، على قراءة نسخة اخرى .

دعنا نفترض مرة ثانية ان هناك دليلاً خارجياً للرقابة الذاتية اكثر مما اكتشفته
للشارة الحمراء ، وان اختبارات الدافع والنوعية ايضاً ايجابية اكثر مما وجدتها . هل
ستكون مبررة اذن ازالة نصوص عن التداول العام قد شغلت قسماً مهماً من الوعي
الامريكي المثقف لمعظم القرن العشرين ؟ قد اكون على ارض هشة في هذه
المسألة ، ولكن احساسى بالمسألة هو اني لأفضل الاستمرار على كوني قد قرأت
بصورة عامة نسخة الرواية التي انبثقت من توترات الثمانينات . إن هذه النسخة هي
التي شغلت مرة ثانية جيل كتاب مابعد الحرب العالمية الذين حاولوا أن يجدوا معنى في
تجربتهم للحرب ، وهي التي اعارت نفسها في الخمسينات الى قراءة دينية ، وهي
التي تثير حالياً اهتمام النقاد النظريين من فئات عديدة . ان نص آبلتن هورق
ممسوح في انه عندما نقرأه فنحن نقرأ ايضاً سجلاً لحضارتنا بالطرق المختلفة التي بها
قرأها اناس آخرون في ازمة اخرى . ان طبعة نورتن من الشارة الحمراء هي بالضبط
رواية جديدة اخرى عن الحرب الاهلية ، رواية ليست جيدة كجودة الرواية التي
تشبهها وهي بدون رنينها التاريخي .

٤

أما بالنسبة الى الاخت كاري ، فتصبح مسألة الرقابة الذاتية المحتملة تقريباً
ذروة في صعوبتها . لاشك هناك في أن الرقابة حدثت في النسخة غير المجازة في
التصحيح من قبل دابلدي - بينج لاستعمال دريزر للاسماء الحقيقية للاشخاص
والاماكن . ولكن التنقيح الاكثر اهمية ومشكلة هو الذي اجري من قبل دريزر ،

وهنري ، وسالي في المخطوطة والنسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة . كون الثلاثة مشتركين في النقيح مسألة لاتقبل الجدل ؛ إن لمساهم واضحة على المخطوطة وتذكر دريزر فيما بعد دور هنري الرئيس في اقتراح اقتطاع مواد من النسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة . مايقى غامضاً هو دوافع دريزر لقبول الاقتطاعات المقترحة من قبل هنري ولتنقيح نهاية الرواية ، سواء من نفسه (كما ادعى هو) او بناء على اقتراح وبمساعدة هنري وسالي .

صرح دريزر فيما بعد بان الدوافع وراء الاقتطاع كان تقصير رواية طويلة وبأنه نفع النهاية لكي ينهي العمل بمقطع عن كاري ، وهي شخصيتها المركزية ، أفضل من مقطع عن هيرستود ، كما في المسودة الاصلية . ولكن مع ذلك يمكن المناقشة بشكل عقلي ان زوجة دريزر المدرسة لعبت دور المراقب العمومي في التنقيح وان هنري ذا خبرة اكثر في السوق الادبية من دريزر - لعب دور المشتري العمومي ، وبانه باتفاق كان تأثيرهما في الاقتطاع والتنقيح ليهذب عملاً من جنسية (تأكيد على الجنس) كبيرة ، وليقلل من اداة دريزر الصريحة لبعض نواحي افعال وشخصيتي كاري وهيرستود ، وبصورة عامة ليجعل الرواية اكثر استساغة للذوق الفيكثوري العام . هذا هو في الحقيقة إدعاء ويست وزملائه المحققين لطبعة پنسلفانيا وهو اساس اعاتهم للاخت كاري الى حالتها في السند الخطي ، باستثناء أخطاء واضحة صُحِّحت من قبل سالي وهنري وتنقيحات يمكن عزوها فقط الى دريزر .

إن احدى نقاط الضعف الرئيسة في هذا المنهج التحقيقي في طبعة پنسلفانيا هي أنه تم تبنيه بدون تطبيق كامل لمشكلة طريقة تأليف دريزر في رواياته الاخرى كانت كل مسودات السند الخطي لروايات دريزر الثماني طويلة جداً يتعذر نشرها . كلها اُتِطِعتْ ونُقِّحتْ اكثر بعملية استخدمها دريزر بصورة أولية لتحقيق كاري والتي اصبح يعتمد عليها . قرأ الاصدقاء ، والمحققون والمحبون ، وحتى المعارف العرضيون المخطوطة وقدموا اقتراحات للتنقيح . كان دريزر آنذاك ، كما فعل لكاري ، يقبل ببعض الاقتراحات ويرفض البعض الآخر . لم يكن هناك ، باختصار ، شيء غير اعتيادي حول اقتطاع كاري من قبل هنري وسالي . اعتمد دريزر عليهما تماماً كما كان ليعتمد فيما بعد على معارفة الأدبيين جيمس هونيكر ، وفلويدويل ، وجيمس تي . فاريل ، ومحرريه تي . آر . سميث ، ولويس كامپيل ، ودونالد ايلدر ، وحبّيه وسكرتيراته سالي كاسيل وايستيل كوبيتز . ان اي جهد للتمييز بين دريزر كاتباً ومحققاً في تنقيح الاخت كاري يجب ايضا ان يوجه الحقيقة بان

دريزر في كل مهنته انكر خلال ممارسته كمؤلف إمكانية او وجوب اجراء تمييز من هذا النوع . استلم دريزر بصفته نوعاً من رئيس تحرير لرواياته ، وإمتص ، واستجاب للاقتراحات التحريرية للآخرين ، أياً كانت نوعية هذه الاقتراحات او الدافع وراءها . ولكن المسؤولية النهائية كانت دائماً له ، ماعداً ربما في حالة الحصن حينما كان مريضاً وعجوزاً جداً لأن يهتم بما فعله لويس كامبيل بالرواية .

يجب ان يُرى تنقيح دريزر لخاتمة الاخت كاري ايضاً ضمن سياق ممارسته العامة . انه كان دائماً يواجه صعوبة مع النهايات وغير ، عادة بنحو جذري ، ست نهايات من رواياته الثماني . بالنسبة الى جيني غير هارديت ، بعد ان قُرأت الرواية في نسختها المطبوعة على الآلة الكاتبة من قبل عدد من الاصدقاء ، حوّل النهاية من خاتمة سعيدة الى مأساوية وازداد ايضاً خاتمة مُحزنة حول جيني موازية لتلك التي عن كاري . نُقحت نهاية « العبقريّة » ايضاً بصورة جذرية بين النسخة الاخيرة المطبوعة على الآلة الكاتبة وبين النشر . يبدو ان دريزر كان كاتباً متردداً ، غالباً ، حول نهاية رواياته ، مع كون خاتمة مسودة مبكرة ليست اكثر من محاولة - عليه وعلى الآخرين - نهاية مُمكنة . يجب أن يُلاحظ أن نهاية الاخت كاري المنقحة ليست تنقيحاً صارماً كما هو بعض التنقيحات ، طالما أن انتحار هيرستود متروك بدون مساس . بأسلوب هو ميزة نهايات معظم روايات دريزر ، انها تنتهي بملاحظة كونية وغامرة اكثر من ملاحظة ظرفية .

بالنظر مرة ثانية بدقة اكثر الى تنقيح كاري ، لا يمكن ألا تُحلّل دوافع دريزر لقبول مقترحات هنري وسالي . كان دريزر ، من ناحية ، تواقاً لنشر الرواية لأنه آمن بنوعيتها (جودتها) ، ولأنه أمل انها ستكون ناجحة مالياً ولأنه اعتمد في رزقه على كتابته ، ولأنه كان له غرور المؤلف اكثر من الدرجة الاعتيادية . لذلك عندما اقترحت سالي وهنري تفاصيل لفظية مختلفة او خففاً مقطوعاً جنسياً او اقتطعا اجزاء من تحليل موسع لحالة كاري وهيرستود الذهنية ، ربما كان هو يلتفت الى دعوة النجاح كما عرفاها ، وكان منشغلاً باعمال الرقابة الذاتية . لم يكتب دريزر ، من ناحية اخرى ، قبل الاخت كاري ، قطعة طويلة من الادب القصصي . وكان دريزر في الحقيقة ، قد بدأ بكتابة قصص قصيرة ، في الثامن والعشرين من عمره ، فقط في الصيف الذي قبل أن يبدأ بكاري . ان الرواية في مسودتها الاولى مُسهية ، وموسّعة جداً ، وتكراريّة . تمكن المناقشة بنحو معقول بان اي محرر - محترف - وقد كان هنري محرراً صحفياً لعدة سنوات - كان سيحاول اقتطاعها وكان اغلب المؤلفين

سيدركون شرعية هذه الاقتطاعات . علاوةً على ذلك ، لا يوجد هناك دليل على ان دريزر ، خلال الخمس والاربعين سنة الباقية من حياته ، قد عبرَ مطلقاً عن عدم قناعة باقتطاعات الاخت كاري او تمنى إعادة الرواية الى شكلها الاصلي . كان حق النشر له من ١٩٠٧ ، ومع بعض المصروف الاضافي استطاع ان يحصل على إعادة تنضيد الرواية . عندما يفكر الشخص أن في ١٩٢٦ ، بعد أن جعله النجاح الكبير لرواية مأساة امريكية ثرياً نسبياً ، تولى تنقيح الخبير المالي لأنه لم يكن مقتنعاً بالرواية بشكلها في الطبعة الاولى لسنة ١٩١٢ ، فان الفصل في نشر اخت كاري « حقيقة » يصبح حتى اكثر اهمية .

نقول ايجازاً في تقديرنا لدوافع دريزر المحتملة في تنقيح كاري : أولاً ، لم تختلف ممارسة دريزر في تنقيح كاري عن تلك التي في رواياته الاخرى . اذا كان مارس رقابة ذاتية في تنقيح كاري ، فان الرقابة الذاتية لا يمكن فصلها عن فكرته في عمل التأليف . ثانياً ، انه لم يرفض ابداً تنقيح كاري . وثالثاً ، بين اكثر من مائتي اقتطاع كُتلي (block cuts) اقترحت من قبل هنري وقُبِلت من قبل دريزر ، بعضها من مادة جنسية ، ولكن الغالبية العظمى تتكوّن من تعليق ومشهد لاجدال فيها يمكن ان تقدم بخصوصهما وبشكل مشروع مجموعة من الدوافع . اذا كان لمحقق ان يحاول تحليل الدوافع وراء كل تنقيح كهذا ، فان كل محقق لـ الاخت كاري ولاعمال مشابهة سيكون بالنتيجة يخلق رواية جديدة نوعاً ما مثلما تستطيع طفلة بمجموعة مختارة من ملابس الدمى المقطعة ان تكون مجموعة متنوعة كبيرة من الازياء لدميتها بتغيير اختيارها . لاعجب اذن ، ان ويست ، في تحقيق الاخت كاري يرفض هذا العمل ويؤثر بدل ذلك أن يمارس الافتراض ان مقترحات هنري ملوثة من قبل اصلها مهما كانت طبيعتها وتأثيرها في الرواية . تحل هذه الطريقة مشكلة الدافع باهمالها . نشر ويست بالنتيجة ، المسودة الاولى من الرواية مصححة بنحو طفيف لتعكس تلك التنقيحات التي حدثت فيما بعد والتي تُعزى كليا الى دريزر . بهذا فان طبعة پنسلفانيا ليست طبعة انتقائية حديثة ، ولكن في الحقيقة أساساً نسخة اصلية قديمة الطراز .

ولكن ماذا عن القيمة الادبية لطبعة پنسلفانيا من الاخت كاري ؟ هنا ايضا ، المسألة غير شاملة ، وبدون شك سيُفضل قراء مختلفون نسخاً مختلفة من الرواية . لو

كنتُ أنا محل أثر هنري في ربيع ١٩٠٠ في نيويورك ، وكان على دريزر أن يسأل نصيحتي حول المسودة الأولى من الرواية ، كنت لأخبره ان يقطع جزءاً كبيرة من تعليق ووصف المؤلف المطول ، وأن يجسد بنحو أتم شخصية ودور أميس في الجزء الاخير من الرواية ، وأن يحاول ان يُنهي ببعض تعليقٍ على كاري ، بطلّة الرواية ، ولكن ان يتجنب الاسلوب المرتجف . اجد ، باختصار ، ان اكثر التنقيح يحسّن الرواية وانه ، بصورة خاصة بازالة الستة والثلاثين ألف كلمة ، يُساهم في تقدّم العمل . قد اتّمنى ان اعيد بعض المقاطع المقتطعة عن كاري وهيرستود ، ولكن حتى هذه غالباً لا تُغير فكرتنا كثيراً عن الشخصيات كتوضيحها بعض ملامح معينة تكون موصوفة بنحو غير مباشر في حالة اخرى . عدا الدعاية الصاخبة الملازمة « لاكتشاف » الأخت كاري « الحقيقية » ، فان طبعة پنسلفانيا ببساطة ليست افضل او اسوأ بذلك الوضوح من نسخة دابلدي - بيج لسنة ١٩٠٠ . اعتقد ان الانطباع الرئيس لاکثر القراء العموميين المطلعين على الطبعة الاولى سيكون ، ببساطة ، ان الرواية اطول .

الا ان القراء الدقيقين لطبعة پنسلفانيا يمكن ان يلاحظوا بنحو جيد شذوذاً غير موجود في طبعة سنة ١٩٠٠ من كاري ولكنه « مُعاد » مع ذلك من قبل ويست . اعتمد دريزر ، حينها كتب قسم شيكاغو من الرواية ، في رسم شخصيات كاري وهيرستود بدرجة كبيرة على معرفته باخته المشاكسة ، ايمّا ، وعشيقها مدير الحانة ، وفي وصفه لها عدداً من الملاحظات النقدية القاسية . إلّا انه عندما تصل كاري وهيرستود الى نيويورك ، اضاف دريزر اكثر فاكثراً من نفسه الى امالهما وخاوفهما ، الى كاري الفنانة الطموحة وهيرستود الفشل التراجيدي . ارى انه عندما اعاد هنري ودريزر قراءة الرواية في نسختها المطبوعة على الآلة الكاتبة ، ادركا هذا التناقض في رسم الشخصية ، وان العديد من الاقتطاعات في قسم شيكاغو من الرواية - في الحقيقة ، القسم الذي أُقْطِعَ اكثر - كانت جهوداً لتصحيحه . بنشر نسخة السند الخطي من الرواية ، قد يكون محرورو پنسلفانيا ، كما يدعون ، « يُعيدون كاري وهيرستود الى وضوح الصورة الاصلية » ، ولكن تلك الصورة هي في الحقيقة شيء رفضه دريزر اثناء كتابة وتنقيح الرواية . ان تأكيد قابلية كاري السهلة ، كما يفعل دريزر في السند الخطي ، على الاغراء الجنسي وملومية هيرستود الجنسية هو عكس الحساسية السامية والحظ المساوي للذين اعطاهما دريزر في النهاية الى شخصياته المركزية . ان الاعتقاد بان الرقابة الذاتية تقضي بازالة المادة المسيئة الى الذوق العام

والضرورة للتأثير الجمالي الكامل للرواية يُهمل الموقف ، كما في الاخت كاري ، التي أصبحت فيها هذه المادة ، في الحقيقة ، غير ضرورية باعطاء حس المؤلف المتطور للتأثير الجمالي الذي يرغب في تحقيقه في الرواية .

لا يمكن ان يكون هناك مجال للشك في الشخصية المهمة لطبعة سنة ١٩٠٠ من الاخت كاري كنتاج صناعي . إعتقد جيل دريزر نفسه وعدة اجيال بعده بان الرواية لعبت دوراً حيوياً في انبثاق الادب الامريكي الحديث . ان صورة دريزر الختامية لكاري - في الخاتمة غير الموجودة في طبعة پنسلفانيا - وهي تقلق وتحلم لدى شبّاكها ، تبحث الى الابد عن السعادة ولا تجدّها ، أصبحت رمزاً نموذجياً للخيال الفني الباحث ولكن غير المحقق . اما فيما يخص الشارة الحمراء ، معطى الصحة المُشكلة لطبعة پنسلفانيا من الاخت كاري ، فاني اؤثر بثبات نص الطبعة الاولى كعمل أفضل أن افحصه نقدياً كرواية دريزر وان تُقرأ من قبل الطلاب . اذا كان علينا أن نقرأ الاخت كاري كرواية لسنة ١٩٠٠ ، فاني لأفضل ان اقرأ الرواية التي انبثقت من التوترات الشخصية ، والدوافع المتضاربة ، والتعقيدات الثقافية لتلك اللحظة ، والتي ، في الثمانين سنة منذ نشرها ، قد جمعت استجابةً ودوراً جماهيرياً غنيين . ماكنت لاهتم بقراءة كاري خلقت بالنتيجة من اختلافات وتنظير التحقيق النصي للسّتينات والسبعينات .

اخيراً ، ماذا استطيع ان اقدم كنصيحة عامة ؟ أولاً ، احذر من نداء صافرة المسودات المبكرة ، إنها غالباً ، مسودات مُهملة والافضل عدها مساعدات على فهم تطور النص اكثر من عدها بدائل للنص . ثانياً ، إمسِ بدقه عندما تحاول ان تميز بين المؤلف كاتباً ومحققاً وبين الدوافع المختلفة المؤدّيه الى تنقيح مقدّس من قبل المؤلف . حيث الدليل الخارجي للرقابة الذاتية مفقود ، وحيث المقاطع نفسها لا يمكن الاعتراض عليها بوضوح من قبل الذوق المعاصر ، اعطِ الخيال الخلاق للمؤلف في دوره كناقد للذات (افضل من رقيب للذات) الكلمة النهائية . ثالثاً ، حقق عملاً واحداً للرقابة الذاتية فقط بعد الحصول على اطلاع كامل على مجموع اعمال المؤلف والنقد الرئيس بخصوص مجموع اعمال المؤلف . رابعاً ، إقبل بالاقتراح على ان النصوص تعكس اهواء الطبيعة والتجربة الانسانية وعلى ان هناك عندما تكون الشروط الاخرى كالدليل الخارجي والقيمة الجمالية غير حاسمة فائدة في اختيار الهوى الراسخ والمعروف بدلاً عن مثال جديد وربما اكثر درامي للنقص الانساني ؟

ساستخلص بنادرٍ مختصرة وبقاعدة اخلاقيةٍ مشتقة منها اكثر اختصارا عندما سُئِلَ جون دوس پاسوس في اواخر حياته حول تهذيب الجنود الثلاثة والذي كان قَبْلَ به قبل حوالي خمس وثلاثين سنة ، اجاب بانه « احيانا ندم عليه واحياناً لم يندم عليه »^(١١) إن تكافؤ الضدين لدى دوس پاسوس وفشله في الاصرار في اوقات متغيرة على جنود ثلاثة مُعادة يمكن أن يصلح كـ « شعار ووصف مختصر لاسطورتنا التي إنتهت الآن » عندما تكون هناك درجة من الشك في مسألة الرقابة الذاتية ، دع النص وحده .

ليل ونهار تطور نص مسرحية

فيليب كاسكل

إقترحْتُ ، في مناسبة أسبق ، بأن العمل الأدبي المطلوب ايصاله بالدرجة الاولى عن طريق التمثيل المنطوق اكثر من ايصاله عن طريق نص مكتوب يمر على نحو مميّز بثلاث مراحل نصيّة .^(١) فهناك اولاً المخطوطة ، النسخة المكتوبة ممّا مقصود أن يُقال . ثانياً ، نص التمثيل ، مايقال فعلاً في تمثيل او اكثر . وثالثاً ، هناك نص القراءة (المطالعة) ، النسخة المنشورة فيما بعد من قبل المؤلف كسجل لما قد قيل او كان يجب أن يُقال . في المثال الذي اعطيته آنذاك ، وهو مسرحية تقليدات ساخرة (١٩٧٤) لتوم ستوارد ، مُثِّلَت المراحل الثلاث بوضوح بنسخة الكاتب المطبوعة على الآلة الكاتبة (المخطوطة) ، وبالتسجيلات الصوتية لمرات التمثيل الفعلية (نص التمثيل) ، وبالطبعة المنشورة لأول مرة من المسرحية (نص القراءة) . اشرت الى أن الاختلاف الكبير بين النص المكتوب ونص التمثيل للانتاج الاول كان نتيجة التغيرات التي أُجريت في التمرين وفي التمثيل العمومي الأول ، من قبل المؤلف ، والمخرج ، والممثلين ، وأن المؤلف اقحم اكثر ، ولكن ليس كل ، هذه التغيرات في نص القراءة . ولاحظت ايضاً انه كانت هناك بضعة تغيرات اخرى في نص التمثيل للانتاج الثاني لمسرحية تقليدات ساخرة ، والتي حدثت بعد نشر نص القراءة ، ولكنها بقيت - وما زالت باقية - غير منشورة .

اريد الآن أن آخذ هذا النقاش مرحلة اخرى بمتابعة تطور نص مسرحية ستوارد الكاملة التالية ، ليل ونهار (١٩٧٨) ، حيث قدّم بها تغيير نصي ، رئيس وثنائي ايضاً ، بشكل متقطع من بداية التمارين في ايلول ١٩٧٨ ، وخلال العروض في انكلتره وامريكا (من تشرين الاول ١٩٧٨ الى شباط ١٩٨٠) ، وحتى

فيليب كاسكل مدرّس وأمين مكتبة في كلية ترينيتي ، كامبرج ، واستاذ زائر في معهد كاليفورنيا

الفني ، هاسادينا .

اذار ١٩٨٠ حينما بدأت المسرحية برحلة . هنا نستطيع ان نتابع عملياً كل هذا التطور بطريقة تقليدية بمقارنة النصوص المطبوعة المتتالية من ليل ونهار ، بدون اللجوء الى اشياء كالنسخة المطبوعة على الآلة الكاتبة والتسجيلات الصوتية ، التي تكون غير ميسورة عادة . وقد اخذت الفرصة لمناقشة المسرحيه مع المؤلف ، توم ستوپارد ، والمخرج ، پيتروود ، والممثلة التي لعبت دور روث كارسون لأول مرة ، دياناريك ، لذلك لدينا مَسْرَد بالتغييرات التي أُجريت من قِبل اولئك الذين كانوا مسؤولين بصورة رئيسة عن اجرائها .

تُبعتُ تمارين ليل ونهار في ايلول ١٩٧٨ بعرض تجريبي (او « عرض مسبق ») ذي اسبوعين في تشرين الاول في ويمبلدن ، وبعد ذلك بعرض لندن من ٨ تشرين الثاني ١٩٧٨ الى ١٥ اذار ١٩٧٩ . تباع نصوص المسرحيات اليوم في المسرح ، مع البرامج والآيس كريم ، لذلك يمكن ان يُسأل المؤلف أن يزود نصاً من مسرحيته قبل افتتاحها . وهكذا يمكن ان يُعطى الناشر مخطوطة ماقبل التمرين كنسخة ويمكنه ان يطلب أن يُجرى التصحيحات في بداية التمرينات ، وتكون النتيجة أن يكون نص الطبعة الاولى مُبطلاً بتغييرات اجريت في التمارين بحلول وقت ظهوره . وهكذا كان مع ليل ونهار . ان طبعة فيبر الاولى من المسرحية ، والتي نُشرت في ٣٠ تشرين الاول ١٩٧٨ في الوقت المحدد لليلة الاولى للمسرحية في لندن واستمرت في البيع خلال فترة عرض لندن ، قدّمت نصاً . تم تبديله كثيراً في التمرين وفيما بعد خلال العرض ، ولم يُمثل ابدأ علانية^(٣) . كان هذا سوء حظ اي شخص اعتقد انه كان يشتري نصاً جيداً للمسرحية ، وهناك الاعتراض الآخر على ان طبع اي نص يمكن ان يمنع التطور النصي . بتعبير پيتروود « إن احد اخطر الاشياء في وضعية توم هو كيف تظهر الواح طباعة فيبر مبكراً في التمرين ؛ وهناك الشيء المهم سايكولوجياً الذي ، اول ما يصل الطبع ، يتجمد او يتحول الى صخرة ويصبح الواح القانون » (PW/PG)

لم تَسْمَح ، في الحقيقة ، للطبعة الاولى من ليل ونهار أن تصبح الواح القانون ، وأجريت تغييرات مهمة عدة خلال العرض التجريبي في ويمبلدن وخلال العرض الرئيس التالي في لندن . كان النص ، بحلول كانون الثاني ١٩٧٩ مُبدلاً بنحو شامل الى درجة ان فيبر وافقت على طبعة ثانيه منقحه ، ظهرت في تموز معطية النص كما تطوّر حتى نهاية كانون الثاني^(٤) . إن لها نفس ISBN (رقم الكتاب القياس العالمي) مثل الطبعة الاولى ، ولكن أُضيف اليها ٧٥ حديثاً وحذف ٣٣ ، في حين

كان هناك ربح صافٍ من ٦١١ كلمة من الاحاديث وخسارة صافية من ١٠٧ كلمة من الارشادات المسرحية . إجمالاً ، ثم تبديل النص في ١٣٦ مكاناً . غالباً بطرق ثانوية نسبياً ، ولكن كانت هناك ٨ تبديلات ذات اهمية رئيسية . ساتكلم بعد قليل عن بعض هذه التبديلات وكيف تم اجراؤها ، ولكن ساكمل أولاً سجل الطبوعات المطبوعة من ليل ونهار .

استمر نص المسرحية على التطور خلال بقية فترة عرض لندن ، وأُرسِلَت في نهايتها نسخة مع التغييرات الاضافية الى نيويورك لتُطبع في مطبعة غرووف في وقتٍ يتناسب مع افتتاحها في امريكا في تشرين الأول ١٩٧٩ .^(١) احتوت هذه الطبعة الثالثة على تبديل رئيس واحد ، ولكن كانت هناك تغييرات ثانوية عدة حتى اكثر من قبل . تم تبديل النص في ٢٢٠ مكاناً ، وأُضيف ٢٧ حديثاً وحُذف ١٥ ، وكانت هناك خسارة من ٤٠٥ كلمة من الاحاديث و١٤٨ كلمة من الارشادات المسرحية .

حتى هذه لم تكن هي النهاية . استمرت التغييرات في الحدوث في المسرحية خلال عرضها الناجح بنحو معتدل في امريكا (١٢ تشرين الاول ١٩٧٩ إلى ٩ شباط ١٩٨٠) وبعدها في الاعداد لرحلتها البريطانية ، وأُقحمت هذه التغييرات الاضافية في « طبعات التمثيل » التي نُشِرَت في منتصف ١٩٨٠ من قبل صموئيل فرينج نيويورك وصموئيل فرينج لندن ؛ كانت هاتان هما الطبعتان الرابعة والخامسة من ليل ونهار .^(٢) على الرغم من أن دُمَعَة طبعة صموئيل فرينج نيويورك (الطبعة الرابعة) تدعي أن النص « نُقحَ واعيدت كتابته » من قبل توم ستويارد ، وعلى الرغم من انها تتضمن توجيهات لتمثيل المسرحية بمشهد واحد دائم بدلاً من مشهد متحرك ، فان تبديلاتها في اغلب الأحوال هي استمرار لعملية التنقيح التدريجي التي ميزت طبعات فير الثانية ومطبعة غرووف . تم هنا تغيير النص في ١٧٧ مكاناً ، بضمه ٤ تبديلات رئيسية ؛ أُضيف ١٩ حديثاً وحُذف ٤٣ ؛ وكانت هناك خسارة صافية من ٢٦٩ كلمة من الاحاديث و ٢٥٥ كلمة من الارشادات المسرحية . إن طبعة صموئيل فرينج لندن (الطبعة الخامسة) مطابقة في التفاصيل لطبعة صموئيل فرينج نيويورك . ان الاحاديث هي نفسها في كليهما - الاختلاف المهم الوحيد هو انها لها اخطاء نسخ مختلفة - ولكن الارشادات المسرحية ، في حين كونها الشيء نفسه في النتيجة ، مجعولة سويّاً في طبعة لندن طبقاً لاسلوب دار صموئيل فرينج لندن .^(٣)

روجعت كل الطبعات الخمس في التصحيح من قبل المؤلف . نُشِرَت الاولى والثانية والثالثة كنصوص للقراءة ، والرابعة والخامسة كنصوص للتمثيل . على

الرغم من هذا ، كانت الطبعة الاولى (النافذه الآن) اقرب الى مرحلة المخطوطة في التطور النصي للمسرحية ؛ تمثل الطبعتان الثانية والثالثة (مازالتا موجودتين) مرحلتين متتاليتين من نص التمثيل ؛ وتمثل الطبعتان الرابعة والخامسة ، كلتاهما مازالتا موجودتين) ليس فقط مرحلة متأخرة من نص التمثيل بل ايضاً - طالما (يصرف النظر عن الشكل المبسط) ان هذا ستوبارد المفضل من ليل ونهار - نص القراءة النهائي .

لقد كانت شراكة بين توم ستوبارد وبيتر وود حاسمة لتطور نصوص قافزون (١٩٧٢) وتقليدات ساخره (١٩٧٤) ، وكان تعاونهما المستمر هو القوة الدافعة لتحسين نص ليل ونهار . نستطيع ان نرى كيف حدثت التحسينات بتأمل مجموعة مختارة من التغييرات النصية وبتأمل اصولها

ليل ونهار التغييرات

من قبل توم ستوبارد	الطبعة الثانية	الطبعة الثالثة	الطبعة الرابعة
الفصل الاول الفصل الثاني المجموع	الفصل الاول الفصل الثاني المجموع	الفصل الاول الفصل الثاني المجموع	الفصل الاول الفصل الثاني المجموع
٨٩ ٤٧ ١٣٦	١٤٠ ٨٠ ٢٢٠	١١٠ ٦٧ ١٧٧	كل التغييرات (مواد)
٦٢ ١٣ ٧٥	٢١ ٦ ٢٧	١٧ ٢ ١٩	احاديث مضافة
٨٦+ ٥٢٥+ ٦١١+	٨ ٧ ١٥	٣٠ ١٣ ٤٣	احاديث محذوفة
٢٦ ٧ ٣٣	٣٣٣- ١٧١- ٥٠٤-	١٢٨- ١٤١- ٢٦٩-	كلمات ، صافي : حديث
٧٥+ ١٨٢- ١٠٧-	٨٦- ٦٢- ١٤٨-	٣٥٥- ١٠٠+ ٢٥٥-	كلمات ، صافي : ارشادات مسرحية
٦ ٢ ٨	١٠ ٠ ١	٣ ١ ٤	تبديلات رئيسة

الطبعة الثانية : فيبر وفيبر ، لندن ١٩٧٩

الطبعة الثالثة : مطبعة كرووف ، نيويورك ١٩٧٩

الطبعة الرابعة : صموئيل فرينج ، نيويورك ١٩٨٠

كان هناك اولا عدد كبير من التغييرات النصية الثانوية تقريبا ، أجريت

اكثرها من قبل المؤلف والمخرج في التمرين بتشاور مع الممثلين ، والتي أحكمت الحدث (غالباً بحذف مادة غير نافعة) او شرحت غموضاً او قوت نكتة . مثلاً ، صُمِّنت في الطبعة الاولى اربعة احاديث (٩٠ كلمة) ذات تفسير عملي نوعاً ما في حوار كان محكماً بدونها يوضح به ميلن نبأه الى وكتر ، ولكنها اقاطعت في الطبعة الثانية ولم تظهر ثانية (١٨/٣٧/١ - ٢٨) . اضيفت ، مؤخراً جداً في تطور المسرحية ، ثمانية احاديث قصيرة (٧٨ كلمة) الى الطبعتين الرابعة والخامسة لتوضيح خداع واكثر لكارسون (١٠/٥٣/٤ - ٢٥ ؛ ٢٩/٥/٣٣ - ٣٠١) يمكن ان تبدل نكتة ، احياناً اكثر من مرة ، لانتزاع ضحك افضل من الجمهور ، مثلاً ، في الطبعة الاولى ، عندما تكون روث كارسون مخيلة وتخبّر ميلن بانها تحب افريقيا « تماماً مثل ديوراكير في كنوز الملك سليمان قبل ان يدخل العنكبوت في ثوبها الداخلي » (١٨/٦٨/١ - ٨) . لم تبدُ هذه مضحكة بشكل كاف ، واخبرتي ديانا ريكك « حاولنا كل شيء - حتى القميص المسرول » (DR / PG) . غير السطر ، في الطبعة الثانية ، الى « قبل ان تدخل العنكبوت الذئبية الى تنورتها التحتية » (١٨/٦٨/٢ - ٧) ، واخيراً ، وفق الطبعة الثالثة وما بعد ، بعد ان تركت ديانا ريكك تمثيل الشخصية ، اصبح السطر « قبل ان تدخل العنكبوت الذئبية الى قميصها المسرول » (٢٨ - ٢٧/٧٥/٣) . وايضاً في الطبعة الاولى - وهذا المثال نموذجي للطريقة التي قلقوا بها على النص بطرق ثانوية تماماً - تقول ماركيا عن الكولونيل شيمبو « اعتقد انه ليكون لصالحه الآن أن يأتي الى طاولة الفطور مع رجل عاقل وعجب للسلام » (١٩ - ١٧/٧٩/١) ؛ في الطبعة الثانية ، كلمة فطور محذوفة (١٤/٧٩/٢) ؛ وفي الثالثة مُقحمة ثانية (١/٩٢/٣) ؛ وفي الطبعتين الرابعة والخامسة محذوفة مرة اخرى (٢٩/٧٧/٤ ؛ ١٧/٤٥/٤) .

لا يجلب هذا النوع من التغيير اختلافاً كبيراً للمسرحية ، ولكن هناك تغييرات اخرى في التفاصيل ، في حين انها قد لا تتضمن شيئاً اكثر من اعادة ترتيب بضع كلمات ، إلا انها يمكن ان تكون ذات تأثير قوي . هناك مثال جيد في الحوار بين روث وكارسون والذي اضيف الى الطبعة الثانية والذي يوضح ايضاً الطريقة التي

يساهم بها الممثلون في تطور النص . قال بيتر وود الذي كان يجبرني عن مساهمة الممثلين :

هناك الكثير الذي لا يفعلونه . عدة مرات كانت ديانا اوماكي [ماكي سميث ، التي تبعت ديانا ريك في دور روث] - تقول « لا استطيع ان افعل شيئاً بهذا ، توم ، يتوجب عليك أن تساعدني » . وبعد مساعدته ، اذا لم تزال تستطيعان فعل شيء ، تقولان « حسنٌ ، رجاءً هل نستطيع أن نحذفه . » كانت احدي افضل النكات في المسرحية استجابة ، بصورة كلية ، لتدبير ماكي . في النص الاصيلي ، قال كارسون لروث ، « أنا حقيقةً لست أعلم عمّ تتحدث حوالي نصف الوقت » ، وكان الجواب « وذلك نصف ما افعله جهاراً » (٢ / ٥١ / ٦ - ٨) . وقالت ماكي « ذلك خطأ ، انت تحاول ان ترسل صدى نصف - انه خطأ لانه يتوجب عليك أن تفهم المعنى - يجب أن تقول ، أتعرف ، نصف الوقت لا اعلم عمّ تتحدث ، ثم « وذلك نصف ما افعله جهاراً » (٤ / ٧ / ١٣ - ١٤٥) . مع كون الجمل مقلوبة يتّوج سطرها نكتة ، وانها كبيرة بمقدار الضعيف . وهناك يظهر ذكاء ماكي المطلق ، ان لها نفاذ بصيرة حاد الى كيفية التعبير عن سطر بطريقة . . . ان الممثلين مفيدون في اشياء مثل كيفية التعبير عن الامور بطريقة مختلفة ؛ انهم يعرفون اين سيضحك الجمهور ، ويعرفون بصورة خاصة أين سيضحك الجمهور بتعاسة . ولكن حول كيفية عمل المسرحية كلها ، فانهم مثل الناس في الوادي يبحثون عن طريقهم . بطبيعة الاشياء المغمّمة ، بدون نظرة شاملة عن الوضع ؛ انهم يجعلونها تعمل بنحو محلي ، سطرًا فسطر . ذلك هو الفرق بين عملهم وعملي ؛ يجب عليّ أن ارى مسرحية كاملة ، ويجب عليهم أن يروا سطرًا واحداً . (PW / PG)

دعنا ننظر بعد ذلك الى مجموعة من خمسة تبديلات اجريت في المسرحية في الفترة من ايلول ١٩٧٨ الى كانون الثاني ١٩٧٩ - أي ، من التمرينات الى منتصف عرض لندن - والتي نُشِرت في طبعة فيبر الثانية في تموز ١٩٧٩ . اولاً ، هناك زوج من الاضافات يجعل المشاهد مدركاً بان روث وواگنر قد التقيا قبلاً وذلك عن طريق ردود الفعل المرعوبة لكل منهما لامكانية لقاء الاخر ادخلت هذه الاحاديث السبعة عشرة (١١٥ كلمة : ٢ / ١٨ / ٩ ؛ ٢٨ : ٢٢ / ١٤ - ٢١) بناءً على حث بيتر وود . فقد قال « تدمرت من كلتا [هاتين الاضافتين] . . . أنهما يجب ان توازان احدهما

الآخرى . يجب أن يُذكر أن توم لا يجب اجراءها ؛ فقد كره ادخالها لأنه أحسّ بأنه افراط في تأكيد الشيء الواضح . ولكنني اعتقدت بان الجمهور يجب ان يكون قادراً على الضحك عندما تدخل روث ونُحْمِي « السيد ستراوس » متظاهراً بأنها لم تلتق واكثر ابدأ ؛ يجب ألا يكونوا في شك ، لأنهم لا يضحكون ابدأ الا في حالة التأكيد التام . إن هذا يخلق التوتر الطبيعي للفصل الأول » . (QWIPg)

كانت الاضافتان التاليتان - الحوار المشوش بين روث وكارسون وهجوم واكثر المضاد على روث - هما الالهة بين الكل لتركيب المسرحية . جلبت الحاجة اليهما الى دائرة اهتمام ستويلارد من قبل بيتر وود ايضاً . هنا تقدير وود لاولاهما :

قلت « هناك مشهد مفقود بين كارسون وروث » ؛ فقال « كنت متعباً لك ، كان هناك واحد تقريباً » ؛ وقلت « تقريباً ليست كافية - لا توجد مسرحية بدونها » . بعد ذلك وبنهاية الأسبوع الأول في التمرين ، انتج نسخة ممتعة جداً من المشهد ، وطلب من الممثلين تنفيذه - ومن ايضاح الممثلين لقابلية تطبيق الفكرة ، فيما اذا كان ممكناً لروث أن تناجي نفسها عبر حوار كارسون التليفوني ، ذهب توم وانجزه ، وكان عليهم ان يقضوا ثلاثة اسابيع تقريباً في التمرين عليه . Pw,pg . كانت النتيجة ربحاً صافياً من ٢٤ حديث (٤١٣ كلمه : ٤٩/٢ + - ٣٤ ؛ ٢/٥٠ - ٢١/٥١) ، بضمنه المقطع الرائع حول اشربة كاش للاسماء والنسخة الاولى من « روث كارسون ، وسبيكيسي كوين » قالت ديانا ريگك انها وجدت هذا « مشهداً حيويّاً لروث لان هزيمتها اعطتها واقعية كانت مهمة (Dr/PG) .

عرفتُ ايضاً انه كان هناك مشهد مفقود بين روث وواكر عندما بقي لنا اسبوع الى التمرين » ، إستمر بيتر وود قائلاً : ولكنني احتفظت برأيي الشخصي لاني اعتقدت باني قلته مرة حول روث وكارسون ، فلا استطيع ان اقله مرتين في مشهدين متتاليين لأن ذلك سيُعبه وسوف لايعمل اي شيء بخصوصه . انه فقط سيفكرّ اوه ! ان بيتر يستمر في القول بطريقة شنيعة وبلا مسوغ ، هناك شيء مفقود هنا ، ولأنه قاله مرة سيُعتقد بانه يستطيع ان يقوله دائماً اخيراً استجمعت الشجاعة لقوله - لانه عندما كنا في الاسبوع

الأول في ويمبلدن ، لم تعمل (تنجح) المسرحية ، وكلنا عرفنا ذلك - وأنا لعبت الورقة الخاصة بواگنر . قلت « لقد جعلت المرأة باحثة عن حب والرجل لا يستجيب ؛ وهي وقعت في خطأ فادح ، فهو لم يأت هناك لعملية جنسية اخرى ، لقد جاء هناك للتلكس ؛ وسوف لا تكون تلك المرأة ممتعة حتى تجعلها تقول اوتش » . (PW/PG)

« ولكن كانت غريزة توم هي أن روث لا تقول اوتش جهاراً ، على الأقل ليس لحد الآن ، وليس لواگنر . لذلك فهو كتب الحديث لواگنر ، وياتي جوابها كالآتي : اذا كنت تنتظر مني أن اقول اوتش ، فانك ستصاب بمغصٍ حاد ؛ وهكذا فقد أخذ باقتراحي ولكنه قلب رأساً على عقب بطريقةٍ صقلته (TS — PW/RH) « رائع . تكلمنا بخصوصه (المشهد) يوم الخميس ، وكتبه حتى نهاية الاسبوع ، خابري صباح الأحد وقال بثقة تامة — مثل قول بورن بورگ لعبت جيداً اليوم - قال : « كتبتُ حديثاً مدهشاً لواگنر » ، قاله بذلك التجرد الرائع الذي يملكه فقط أولئك الذين يملكون موهبة عظيمة ، وكأنهم يتكلمون عن شخصٍ آخر . اعطيناه لجون [تاو] صباح الاثنين (لاننا كنا نتمرن كل يوم عندما كنا في العرض التجريبي) وقد ضمّنه في النص في تلك الليلة « (PW/PG) . أعيدت صياغة حديث واحد بشكل ثلاثة احاديث بربح صافي من ٣٠٠ كلمة (٢/٥٣ - ٣٥/٥٤) .

يتحدث هنا توم ستوبارد نفسه عن الاضافة نفسها .

ذلك هو مايلفظه پيتروود . فهو يقول « انظر ، ان هذه المرأة تعاني من الالم قليلاً ، لأنها تقضي المساء كله متفوّهة بتعليقاتٍ على كل شخص آخر لساعتين ونصف ، وليس هناك اي مكان تحصل فيه على تعليقٍ لها . اذا لا تكون متبهاً فانها ستفقد تعاطفنا لانها على الرغم من ان هناك إشارات

الى كونها سريعة التأثير وغير سعيدة ، إلا انها دائماً في مقعد السياقة تطوف بالناس » . انه لم يقل من سيهاجها او أي شيء . ولكنه قال ايضاً - پيتروود

• اوتش صوتٌ يعبرُ به عن الالم او الاستياء المفاجئين .

موجود بشكلٍ سامٍ مباشرة في وسط شافتسبري آفينو - يقر : انظر .
دياناريك وجون ثاو في ليل ونهار . ولكن أين هو المشهد الذي هما
فيه ؟ » . . . يحتاج بيتر بأشياء ، وبعد احتياجه لأسابيع يقول « اعتقد ،
تَعْلَم ، جَرَبَهُ . . . » ثم نذهب ؛ وقد استغرقت كتابة ذلك الحديث
عدة ايام ، وحالما وجدت ما اردت حدوثه ، اصبح ذلك مهماً جداً فجأة .
وقال « أتعلم ، عندما قرأتُ الخطة لأول مرة أحسستُ بأنه كان هناك
شيءٌ مفقود » . وانا قلت « حسنٌ ، لماذا اذن انتظرتُ لحد الآن ؟ في
الاسبوع الثاني في ويمبلدن ، والان اخبرني » . وقال هو « حسنٌ ،
أتعلم ، اعتقدت (TS/PG)

كانت الاضافتان الرئيستان الأخريان اللتان أجريتا في المرحلة الاولى
للتبديلات تتعلقان بروث ، التي كانت تجسدها ديانا ريگ . احدهما تطوّر
شخصيتها ، بينما تستعمل الاخرى الشخصية المطوّرة لايصال المعلومات بنحو اكثر
تأثيراً . أولاً ، ادراك روث لذهنها المشتت ، ولتفكيرها في افكار حول افكارها التي
حول افكارها ، مُنعكسٌ بحديث جديد حول شيءٍ رآته كطفل ، وهو علبة ملح
عليها « علامةٌ تظهر بنتاً حاملةً علبة ملح عليها علامةٌ تظهر . . . وهلم جراً (١٢٨
كلمة : ٢ / ٨٠ / ١١ - ٢٣) . أشار بيتر وود الى ذلك خلال مشهد ماگيبا :

لايزال ذهن روث مشغولاً كل الوقت بجاكوب ، قد يكون
للحصول على حدة رد الفعل على وفاة جاكوب ؛ ويجب تذكيرنا
بان ذهنها مشتت . وهكذا فان « علبة الملح » ، التي كانت
احدى هذه اللحظات السعيدة ، لأننا كنا انجزنا المشهد بدونها ،
وكنّت أنا في منزل توم اقلبُ الكتابات الصغيرة على المنضدة .
وكان بين الكتابات هذا الحديث ، وفكرتُ ، لماذا ليس هذا الحديث
في المسرحية ؟ وقال « انه كله عن النكوص اللانهائي ، وهو لمسرحية
قافزون » ؛ وانا قلت « شيءٌ جيد جداً ايضاً - ان قليلاً من
قافزون لا يضرها بشيء ! » « انه لم يُرد أن يدخله ، ولكني
قلت « هيا ! اسمع ، انه رائع ، اعلم انه افراط في الشرح -
ولكن يتحتم علينا الأخذ به » . (PW/PG)

وقالت ديانا ريگ « إنها الضربة اللامعة النهائية لتوم ستويارد ، الوسيلة الى

روث المقدّمة وسط مقطع معقّد للغاية . لم يعجب به الممثل الذي مثّل دور ماگيا لأنّ من الصعب تقنياً أن يكون لديك مشهد واحد فقط يُقاطع بتبديل ترس مثل هذا . بالنسبة لي ، كنت متردداً بخصوصه - وجدتُ نسجته في المسرحية صعباً ، وشعرتُ بالاعتذار لما گيا (DE/PG) .

كان پيتروود منشغلاً في مرحلةٍ ما بتقديم أكثر التبديلات المبكرة الى المسرحية ، ولكن هذا المثال المذكور أخيراً قُدّم من قبل توم ستويارد لوحده . قال ستويارد « في الفصل الثاني من ليل ونهار ، عندما افتتحنا المسرحية في لندن ، وبعدها باساييغ ، كنت اقول ، ماذا سأفعل ؟ هناك مقطعٌ حيث تصبح روث ساخطة حول موضوع الصحافة ؛ وكانت مشكلتي هي أن البنية لم تكن درامية - وكانت هي ببساطة هناك توم ستويارد يريدني أن اقول هذا ، توم ستويارد يريدني أن اقول ذلك . لم يكن ذلك خطأها . وبقيت افكر ، فعلاً هذا خطأ لديّ . . . على الرغم من أن المناقشة متماسكة محتملاً ، إلّا أن طريقة التعبير عنها - والتي هي تقديم مباشر - تضاربت مع شخصية المرأة (TS/CL) « عرفتُ هذا من مدة سابقة طويلة ، في ويمبلدن ، ولكنني لم اعرف تماماً ماذا افعل . إفتتحنا ، وفي ذلك الوقت عرفتُ تقريباً ماذا يجب علينا أن نفعل (S/PG) . يكمل پيتروود القصة : « ثم في عيد الميلاد ذلك [١٩٧٨] ذهبنا الى گستادت ، وكنا واقفين على الثلوج حتّى الرُكْب نتناقش ماذا كنا سنفعل بالفصل الثاني ، وقال ان لديه فكرة او فكرتين ، وتفحصهما ، وأخيراً وبعد كثيرٍ من الكلام ، عندما تركنا گستادت ، كان تقريباً لديه مشهد ، ورجعنا الى انكلتره واصبح لديه مشهد كامل خلال ثمانٍ اربعين ساعة من ذلك (PW/PG) .

ماعملة ستويارد فعلاً كان عبارة عن اعادة صياغة ١٩ حديثاً على شكل ٢١ حديثاً (بكسب صافي من ١٨ كلمة فقط : ١٢/٤٨ - ٧/٨٢/٢) يُعزى مايجب أن تقوله روث فيها حول سياسة الصحافة ، يُعزى من قبلها الى ابنها الصغير ، بتأثير درامي اقوى . « ألهم » قال پيتروود . « ليس لشيء » علاقة بي - بتوم تماماً - افواهنا فاغره باله جَبّ للمعيتة قلنا للمجموعة (نريدكم ان تتمرّنوا عليه) . واعطيناهم نصاً [في كانون الثاني ١٩٧٩] ، ولكنهم ماارادوا ادخاله - كانوا قلقين جداً حوله - بدون تفكير ملائم ، كانوا خائفين من التباين المحتمل . لذلك مرّت ثلاثة اسابيع اخرى او شهر قبل أن يُقحم أخيراً . (PW/PG) . لقد نُشر هذا ،

مثل بقية هذه التبديلات المبكرة ، لأول مرة في طبعة فيبر الثانية في تموز ١٩٧٩ .
أُجريت التبديلات التي ناقشناها لحد الآن كلها في الايام الاولى لتطور
المسرحية ، من ايلول ١٩٧٨ الى كانون الثاني ١٩٧٩ . وكانت التغييرات التي
أُجريت خلال بقية فترة عرض لندن (من اواخر كانون الثاني الى اواسط اذار
١٩٧٩ . وفي امريكا (ومن تشرين الأول ١٩٧٩ الى شباط ١٩٨٠) كانت في اغلب
الاحوال اقل اهمية على الرغم من كونها عديدة . ولكن يجدر وصف التطور الاكثر
لروث كارسون ، سيكيستي كوين ، الذي رأيناه جزءاً من التنقيحات المبكرة للفصل
الأول ، وعلاقته بالاستعمال الثيمي (thematic) للاغاني في المسرحية . قالت
روث في التنقيح المبكر :

كان يُقصد بي أن اكون احدى تلك النساء اللاتي
يترددن في استعمال سكاكين المائدة وهنَّ يُعائِنُ غرف
الطعام في الفنادق في الليلة الاولى من العطلة . . . تاتي
النهود اولاً الى الطاولة من خلال وهج خواتم
الخطوبة الصغيرة جداً . [توقف] انا في الشريط الخطأ اعتقد .

(٢/٥٠ - ٣٦/٥١)

يصلح هذا للقراءة ، ولكنه لم ينجح في المسرح . قال توم ستويارد « كانت
عندي هذه الفكرة عن كل هذه الحلقات الصغيرة المتوهجة بحقد اثناء مرور هذه
المرأة ، وقد قبلت دائماً بصمت مطلق . وتعودت ديانا ريگك على العمل كجندي
فوق هذا الجبل كل ليلة ، وفقط ترتطم . وكنت اقول (اسمعي) ساحذفه ،
وكانت تقول لا ، لا ، حبيبي ؛ استمررنا على العمل ، واستمر هذا الأشهر . وقال
بيتر وود « عندما قرأت ذلك ، اعتقدت انه صوت تلك الحلقات المتصلصلة على
المنضدة ؛ وقلت لا ، يا احق ، انه الضوء يتوهج على هذه الماسات الصغيرة ؛ قال
(انتظر لحظة ، ان وميض القذائف هناك فوق ، اليس كذلك ، عندما تفجر ؛
(TS/CL)

اعاد ستويارد اخيراً كتابة الأسطر في نيويورك ، ورُبِطَت الآن بالاغنية
« السيدة متسرّدة » :

كان يُقصد بي ان اكون احدى تلك النساء اللاتي يَنْفُثَن الدخان
الى وجوه الرجال الأقوياء في النوادي الليلية الضخمة - اولاً

تصرخ نحو المايكروفون - اعطني 'A' جو ، أحس باغنية
تأتي . هناك خارجاً ، سيكون كل رجل لنفسه . [تغني
« السيدة متشرّدة . »] أنا لالعب لعبات الكرايس
مع البارونات والايولات . . . [توقّف] أنا في الشريط
الخطأ ، اعتقد . (٤ / ٤٧ / ٤ - ١١ [مع الخطأ hips بدل hip] ؛
٢٩ - ٢٥ / ٢٥ / ٥ hip صحيحة) [

كان هذا افضل بكثير . ذهبت حلقات الماس غير الناجحة ، كما ذهب
العصافير تأتي أولاً الى الطاولة ، الذي (بالنسبة لپتر وود) « كان وصفاً لمريم
[ستويارد] في فندق في جزر الكناري وهي لابسة احد اثوابها من الدرجة الاولى
بدون سوتيان ، وهو لم ينجح ابداً لانه كان شخصياً جداً (PW/BG) ماموجودة لدينا
بدلاً عنه هي روث ممثلة دور لورين باكال ، التي سيتذكرها الجمهور في نهاية
المسرحية ، مرتبطة « باغنية روث » ، وهي تلميح موسيقي يتكرّر في المسرحية
كلها .

« عندما كان لدينا نص في البداية » قال پتر وود واذاف « لم تكن لدى توم اية
فكرة عن اية موسيقى يجب ان يستعملها » . (انه لمتع أن الوسائل المسرحية في ليل
ونهار استغرقت وقتاً طويلاً كي تنجح .)

لم ينجح ابداً مشهد واگنر عند التلکس كعازف بيانو في حانة
[في نهاية المسرحية] حتى نيويورك . لم يستطع اي مشاهد سابق ان يفهم
ماذا كانت نهاية المسرحية تعني . انا اقترحت

« السيدة متشرّدة » وهو أعجب بها حالاً - كانت الموسيقى دائماً
شيئاً رئيساً في المسرحيات التي عملناها معاً - ولكن عندما

استعملناها ، أربك الناس ، غير عارفين لحد الآن ماذا كان
يجري في النهاية . ولكن كان يُهم بنحو بارز أن يفهموا . وبينما
مضى الوقت ، بدأت باقحام تلميحات للموسيقى في ليل ونهار .
لقد كرهت النغمة « ليل ونهار » [التي كانت مستعملة اساساً]

لان ذلك هو اسم المسرحية - انها تبدو وكأنهم « يعزفون
اغنيتنا » - لذلك حذفناها . وثم بدأنا باستعمال موسيقى مختلفة لـ
« السيدة متشرّدة » كتلميح للذكرى . . . وحلت تدريجياً

عمل كل الاشارات الموسيقية الاخرى واصبحت ثيمية . .
تُبعت الاسطر الجديدة [«تصّرخ أولاً نحو المايكروفون» الخ] بجزء من
« السيدة متشرّدة » ، وكانت رائعة - تقدير غير اعتيادي لماكي
سميث - وانها لم تُفحّم حتى التمرين في نيويورك . ولكنها
اصبحت حيويّة ، لانه كانت للموسيقى اهمية كبيرة انذاك . طُوّقت
كل نهاية من نهايتي الخيال [في الفصل الثاني] بصوت بيانو
حانة يعزف « السيدة متشرّدة » ، بحيث عندما اختفى الشكل
العاري ، وجاءت روث من خلف الشجرة ، اخبرتك الموسيقى
بشكل ساخر . انفجر الجمهور بعد ذلك من الفهم ، شيء لم
يفعلوه قبلاً ابداً . في المسرح ، انك تضرب رأسك بقوة بحائط
قرميدي - لماذا لا يستطيعون ان يفهموا ؟ - وثم تحصل عليه .
افضل من الكل اذا كان بدون كلام . (PW PG)

على الرغم من اني حددت مناقشتي هنا بالاختلافات التي تظهر في النصوص
المطبوعة من ليل ونهار ، إلا أنه أُجريت بضعة تغييرات اخرى لم تُسجّل في ايّ من
الطبعات المطبوعة . مثلاً ، لم يُضمّن استعمال « السيدة متشرّدة » في نهايتي (اي بدء
ونهاية) الخيال في الفصل الثاني - المشار اليه هنا من قبل بيتر وود - في الارشادات
المسرحية لأيّ من الطبعات . بنحو مشابه ، يبيّن المقتطف التالي من محاضرة كلارك
الاولى لتوم ستويارد ، والمُلقاة في كامبرج في ٨ شباط ١٩٨٠ ، يبيّن كيف أُجريت
سلسلة من التبديلات لمقطع معين قرب نهاية الفصل الثاني من اجل توضيحه لجمهور
امريكي . لم يُسجّل ايّ من هذه التبديلات في ايّ من النصوص المطبوعة
« كان في ليل ونهار يتحتم على هذا الشاب [كارسون] ان يقطع قطعة من ورق
التلكس وان يمشي وبقراها . كانت قطعة تلكس مهمة جداً لانها كانت تعني ان
الشخصية الذكر الرئيسة في المسرحية [واگنر] كان يقع فجأة في الشرك الذي نصبه
لغيره . كان قد اشتكى لمكتبه في لندن من افريقيا حول استخدام اجير من
غريمسي ، واراد أن تُسوّد نسخته ، وأرسل رسالة ؛ وقبل أن يأتي الرد ، حصل على
قصته هو الشاملة ، والتي كانت افضل شيء حدث له طوال اليوم كله . ولكن ،
وأسفاه ، كان لرسالته السابقه بعض التأثير ، ويُخرج شخص آخر على المسرح هذه
القطعة من التلكس من الماكينة ويأتي هو .

انها لك . من شخص يدعى باترسبي . سُودَّت نسخة ميلن
ببدائل ، دعم كامل من عمال المطبعة وغرفة الماكنة . المواجهة
الكلية وانذارات الطرد هذه الليلة ، نهاية الاسبوع غلق
اكيد ؛ (٣ / ١١٠ / ٤ - ٧)

« صمت مطبق . قررنا - بغموض ، لان عقل ودماغ الانسان يعجزان في
هذه المناسبات - انها كانت الكلمة نسخة ، : لم يفهموا ان (نسخة) تلك كانت
قصة مراسل صحفي .

انها لك . من شخص يُدعى باترسبي . سُودَّت قصة ميلن
ببدائل ، دعم كامل من عمال المطبعة وغرفة الماكنة . المواجهة
الكلية وانذارات الطرد هذه الليلة ، نهاية الاسبوع غلق اكيد !
« صمت غير مُستَعَف . تناولت وجبة العشاء في تلك الليلة مع بعض
الصحفيين من واشنطن بوسط والذين شاهدوا المسرحية تلك الليلة ؛ وقلت ، كيف
يُفْتَرَض بنا أن ... ، فقالوا ، حسناً ، لم نعرف ماذا كانت تعني . ،
بحق السماء ! سُودَّت قصة ميلن ببدايل - ،
، ماهي « سُودَّت » ؟ ماهي « بدائل » ؟ ،
هكذا اذن -

انها لك . من شخص يدعى باترسبي . يرفض الطباعون لمس
قصة ميلن . المواجهة الكلية وانذارات الطرد هذه الليلة ،
نهاية الاسبوع غلق اكيد . ،
« خُفَّف الصمت ، هذه المرة ، بنوع من العداء الهاديء . انه بدا واضحاً
جداً لي ؛ ولكن كان هناك شيء مالم يفهموه تماماً ؛ لقد نسوا أن قبل خمس واربعين
دقيقة ، كان هناك شجار حول فيما اذا كان ميلن عضو نقابة أم لا .

انها لك . من شخص يدعى باترسبي . يرفض الطباعون لمس
قصة ميلن الذي ليس عضواً . لا يريدوا ميكر ان يتزحزح .
المواجهة الكلية وانذارات الطرد هذه الليلة ، نهاية الاسبوع
غلق اكيد . ،

حَفْ اثنان او ثلاثة اشخاص بالتقييم المهذَّب لهذا الشكل السردى
النموذجي . أنا اضفُتُ المنشفة .

انها لك . من شخص يدعى باترسبي . يرفض الطباعون ان

يلمسوا قصة من قبل أجير غير نقابي من غريمسي ،
جاكوب ميلن . لا يريد هاميكرا أن يتزحزح . لاجريدة هذا
الاسبوع . ،

نجحت . كنا مستمرين على عرضها لشهر في واشنطن وعدة ايام في
نيويورك ، واخيراً كلهم ذهبوا ، آه ! فقد جريدته ،
كان واضحاً من كل هذا أن لدينا في ليل ونهار عمل من الفن
الدرامي استمر المؤلف في صياغته وتنقيحه سنة ونصف بعد كتابة
مسودته ، غالباً بالتعاون مع المخرج المسرحي . لم يكن نصه مقدساً جداً
ابداً ؛ الى حد ما انه لم ينته ابداً ، لانه في النهاية ببساطة توقف المؤلف عن
تبديله . هذا متسق مع رأي ستويارد بان المسرحية هي « حدث يحاول
الشخص ايصاله اكثر من كونها نصاً . النص هو مجرد محاولة لوصف
حدث (TS — PW/RH) استمر هنا الحدث بالتطور ، لذلك فالنص
الذي يصفه تطور ايضاً ، غير معوق بطبع ونشر الطباعات التي مثلت اربع
مراحل خاصة في تطورها .

انه لواضح ايضاً أن الدافع الرئيس لتحسين حدث ليل ونهار كان
علاقة العمل الناجحة بين توم ستويارد وبيترود . كان المسرح ، طبعاً ،
دائماً فناً تعاونياً . حتى اذا كان المؤلف لا يقترب ابداً من دار العرض ، فان
ربط مشاركته بمشاركة المخرج المسرحي والممثلين أساسى لتحقيق
مسرحيته عملاً فنياً ولكن مدئى تدخل الكاتب المسرحي شخصياً في
الانتاج ، او استعداده للسماح باجراء تغييرات في النص قد اختلف
بدرجة كبيرة حتى في الاوقات الاخيرة . يقول بيتروود « غريب كيف
يجزئ العالم نفسه . يفتخر هارولد بيتر جون أوزيرون بانها لم يُبدل كلمة
واحدة ابداً . لا يتوقف توم ستويارد وبيتر شافر عن التبديل ابداً »
(PW/PG)

يقول بيتروود ، متحدثاً عن علاقة عمله مع ستويارد والتي افضت
الى الانتاج الأول لمسرحية قافزون وتقليدات ساخره فضلاً عن ليل
ونهار :

كانت ، كبداية ، خطرة بشكل رهيب بالنسبة لي ، لاني لم اعمل ابداً
في التمرين مع وجود المؤلف هناك كل يوم . لم اعرف كم كان ذلك

ممتعاً حتى كانت لنا ثلاثة اسابيع في التمرين ، وذات صباح لم يأتِ توم ، فأهنتُ بنحوقاتل . انه كان اشبه بممثل لاياتي الى التمرين . لأن كل شيء هناك في غرفة واحدة ، الكل مجتمعون ويتفاعلون بطريقة مثيرة جداً . لاتعتقد باني « ساخبر توم فيما بعد » . هناك

ذلك الصوت المفسر الحاضر الذي يوسّع فهمك للسطر . كان لي هناك مرات عديدة ضوء هائل أُلقي فجأة على سطر او لحظة كنت قد استخففت بها عندما قرأتها . (TS — PW/RH)
نجلس توم وأنا جنباً الى جنب في التمرين ، وبلغت توم الي ويقول « هل لي ؟ » وانا اقول « نعم ، طبعاً » ، ويتكلم توم آنذاك غالباً خمس عشرة او عشرين دقيقة انه يجعلك تبرر كل شيء تقوله ، انه يختبرك ليرى أن لكلامك معنى . وطالما إني أعمل بصورة مرئية تماماً ، فقد درّبت نفسي الآن على الذهاب الى غرفة التمرين مستعداً للعمل على ما أعطيت بدون فكرة مكونة مسبقاً ، واذا لاحظته عن كُتب ، فانا أستطيع أن افعل شيئاً .
كان يُغضب توم عدم ذهابي بنص مُهيأ بدقة . كان يقول « اذا كنت قرأت التعليمات على الرزمة كنت تعرف أن ماهو مفترض حدوثه هو كذا وكذا ، وكنت لاقول اني تركت قراءتها . فقد تعلمنا ان نعمل معاً بتلك الطريقة الغريبة . ولكنها فعلاً تعني انها دائماً حديثة بالنسبة لي ، وأن لاأحد ينجح بتوقع اي شيء ؛ انها لاتعمل بطريقة مقدرة ومعروفة مقدماً .
هناك نوع من « الآنية » التي تُعطي عملي جدّة اقدرها ، وربما يتأتى هذا من رفضي لغمر نفسي في النص ، لاني اعتقد أن النص يتحرك طوال الوقت . (PW/PG)

لقد رأينا في تطور ليل ونهار أنه على الرغم من أن المؤلف كُتب التبديلات دائماً ، إلّا أن اقتراحات التغيير جاءت غالباً من المخرج اكثر من نفسه . عندما سألت بيترود عن فيما اذا كان توم ستويارد يبدأ تغييراً كثيراً في التمرين ، اجاب بيترود « كلا ، انه مشغول بالاستمتاع بالمسرحية . انها خمر الحياة بالنسبة له ، التمارين

فوق كل شيء . في التمثيل هناك القلق المتعاطف حتى تبرز الملاحظات ، ولكن في التمرين ، بينما لم يحصل بعد على رد فعل الجمهور ليتعلق حوله بل فقط الاتصال بينه وبين الممثلين ، فهو سعيد كالمملك ، وهو حقيقة لا يريد أن يعرف ان هناك شيئاً غير مناسب فيها « (PW/PG) ومع ذلك فان علاقتهم سعيدة بقدر كونها ناجحة فنياً . يقول وود « كان توم دائماً مفرطاً في السخاء في ائتمانه لي » . « انه رجل ذو سخاء لدرجة ، انه لم يعجز ابداً في اية كتابة او في اي مكان عام - في التلفزيون او الراديو - عن اعطائي ائتماناً ، كان اكثر مما أستحققت (PW/PG) .

لقد مال بيتر وود الى العمل نحو وضوح اعظم في نصوص ستوبارد غير المباشره والتلميحية . يقول ستوبارد « ينتهي مقدار جيد من العمل في اماكن حيث نكون قد حملنا بعضنا على طريقة وسطية لعمل شيء ما . قد تكون لهذا علاقة بكرهي للافراط في الوضوح وخوفه هو من أن الجمهور لم يُعط معلومات كافية . انا احب الحصول على صدمة اكتشاف الاشياء [من قبل الجمهور] ، وفي بعض الحالات ، ينقذني بيتر من عدم اكتشافهم ابداً . [إن بيتر] مدرك تماماً أنك لاتستطيع ان تفعل في المسرحية ماتستطيع فعله في كتاب - أن تقلب الصفحة الى الوراء لتكتشف ماحدث وادى الى حدوث هذا (TS — PW/RH)

يقول ستوبارد « ان الشيء الآخر حول التغييرات هو أن الشخص يحصل على طاقة داخلية نقدية من الممثلين » (TS/CL)

هناك نوع من الممثلين لايشعر بأنه يتحرك على الاطلاق ، او طريقة عملنا . ان مسرحياتي بالنسبة لي - في رأسي ، قبل أن يمسك اي شخص بالنص - تُحدث نوعية معينة من الضوضاء ، ترتفع وتنخفض في اماكن معينة ، تبطيء وتسرع في اماكن معينة ، وتتكون اكثر تمريناتنا من محاولتي لشرح ماتشبهه هذه الضوضاء ، ومحاولتي لجعل الممثلين يُنتجون هذه الضوضاء ؛ وثم يبين لي بيتر والممثلون الذين يعملون من الجهة الثانية كيف ان الحدث يمكن أن يسرع في مكان آخر ، مع عدم التسبب في الصخب هناك بل في الهدوء ، وانه لدوري أن يُبين لي تنظيم اوركسترا لي بديل لتلك الاصوات . (TS — PW/RH)

بقدر تعلق الأمر بمشاكل يمثل مع اسطر منفردة ، تقول ديانا ريگ « إن طريقة نوم هي أن يكون موالياً ومخلصاً بصراحة الى ذلك الذي قد كتب له اصلاً ، وفي

معظم الاحوال ، مالم يكن ممثلاً في مشكلة عميقة ، عميقة في التمرين - فهو فعلاً يريد أن يرى ماكتبه امام جمهور ؛ وحينذاك ، اذا حسّ بانه لاينجح ، فانه يبذل له « (DR/DG) . ولكن اذا كان ستويارد لايزال غير متفق مع الممثل ، يشعر بانه يجب ان يصر ، « ماعدا في ظروف استثنائية حيث تدخل سايكولوجية الممثل ، وليس الشخصية الى المسرحية ؛ حينما يواجه ممثل ، مثلاً ، وقتاً عصيباً - وقد أقطع دوره وهو يشعر بحساسية ويجب عليك أن تبقيهِ سعيداً - آنذاك لايلج الشخص على نقطة تافهه حتى اذا كان لايتفق عليها ، وذلك لعدم ازعاج الممثل وفقد شيء اكثر اهمية » (TS/PG) .

خضع نصفُ ليل ونهار لعدد كبير بنحو غير اعتيادي من التعديلات حتى بالنسبة لمسرحية لستويارد ، قال پيتروود ، « اعتقد ، بسبب شكلها التقليدي اكثر من اي شيء آخر . لان توم كان يحاول ايجاد طريقة استخدام اشكال مسرحيه تقليدية ليقول مااراد قوله ، ووجد هذا صعباً بشكل مُذهل . كلما كان عدد القواعد اكبر ، كلما كان ذلك اصعب » (PW/PG) . ومع ذلك ، فان تعديلاً من هذا النمط ، اذا لم يكن الى هذا الحد ، يحدث فعلياً في كل المسرحيات عندما تقدّم فعلاً على خشبة المسرح . يقول ستويارد « ان تغيير اشياء في مسرحيات ، شيء منتشر ومألوف للناس في المسرح لدرجة انه لايستحق الملاحظة بالنسبة لنا » (TS/CL) . تماماً . ولكن بالنسبة للمدرسي الأدب (ويشمل ذلك اعمال شكسبير) والمنظمي الببليوغرافيات النصّيه ، فان الفكرة القائلة ان نصوص المسرحيات تتغير وتتطور في المسرح ليست فكرة مألوفة هكذا . ربما هذا بسبب كون المسرحيات تُطبع ككتب ، تشبه كتب الشعر او القصص ، ولأنّ اعمال الفن المسرحي تُكوّم مع اعمال الادب المكتوب في اقسام اللغة الانكليزية في المدارس والجامعات ، بحيث اننا نعتقد بسهولة جداً بان نصّ مسرحية هو نوع الشيء نفسه كنص قصيدة او رواية . انه ليس كذلك . ففي حين أن الادب المكتوب يُقصد به ، بالدرجة الاولى ، ان يُقرأ من قبل جمهوره ، يُقصد بالمسرحية بصورة رئيسه أن توصّل بواسطة التمثيل الجماعي ، وليس نص المسرحية هو العمل الكامل المنتهي بل نسخ لكلمات - فقط كلمات - التمثيل .

قد يمثل نص المسرحية مخطوطة المؤلف او نصّ تمثيل او نصّ قراءة (والذي ، على الرغم من كونه مقصوداً للقراءة ، إلا انه لايزال ليس هو العمل الفني

الكامل) ؛ او قد يضم هذا النص عدة انماط من النصوص ، او قد تكون هناك عدة انماط من النصوص متيسرة لنا . لقد اظهر بحثنا لمسرحية ليل ونهار كيف يمكن ان يحدث هذا . ولكن النقطة الاساسية التي يجب أن نتذكرها هي انه حينما نتأمل اي نص مسرحي ، سابق او حالي ، يجب ان نكون واضحين قدر الامكان بخصوص مايمثل انه يمثل - ويجب علينا ، تماماً بقدر أناس المسرح ، أن نُسَلِّمَ جدلاً بان المسرحيات تتغير في الانتاج ، غالباً بمشاركة المؤلف الفعالة ، ويجب ، كما قلت قبلاً ، أن تكون متهيتين دائماً لرفع « عيوننا عن نص المسرحية والقاء نظرة اخرى على المسرحية »^(٨)

العلاقة والقساوسة الدراسات النصية والبليوغرافية وتفسير الاعمال الادبية

جيروم جي . ماكن

مما لائمة الدراسات النصية والبليوغرافية للتفسير الأدبي ؟ هذا ليس سؤالاً قد طُرِحَ بطريقة نظامية غالباً جداً . رأى ويليك وارين في كتابها نظرية الادب بوضوح ان « الحقائق البليوغرافية فقط » استطاعت غالباً « ان تملك ملائمة » وقيمة » ، واستنتجا بوضوح ان الدراسات النصية والبليوغرافية كانت يجب أن « تُبرَّر بالاستخدامات التي تُستعمل بها نتائجها » في تفسير وتقييم الاعمال الادبية .^(١) مع ذلك ، فهما لم يحاولا ان يُعلنا برنامجاً ، او حتى خطة ، بهذه الاستخدامات . في الحقيقة ، بتسمية الدراسات النصية والبليوغرافية « عمليات تمهيدية » للدراسة الادبية بحد ذاتها (سواء أكانت الاخيرة « داخلية » ام « خارجية ») ، فان كتاب نظرية الأدب وضع وبشكل فعلي عملاً كهذا في مكان ما شرق جنة عدن التفسير والتقييم الأدبيين . وأهمّل السؤال الخاص بكيفية وجوب استخدام الدراسات النصية والبليوغرافية .

ومع ذلك ، فان مناقشة هذه المسائل في نظرية الأدب هي ربما لأكثر عمقاً في التفكير يمكن ايجادها في اي مكان في الخمسين سنة الماضية ، عندما شاهدنا ، من ناحية انفصلاً نامياً بين العمل الأدبي « الخارجي » و « الداخلي » ، ومن ناحية اخرى توسعاً ملحوظاً - خاصة في الخمس عشرة سنة الماضية - في اشكال التقييم الادبي الخصوصية جداً . مع قبول « اللعب الحر » كعملية وكمقياس في علم التفسير ، أُرْخِيت العلاقة اكثر بين اشكال النقد الخارجية والداخلية ؛ والدراسات النصية / البليوغرافية ، التي عُدَّت « عمليات تمهيدية » ، أزيلت كلها من برنامج الدراسات

* جيروم جي . ماكن استاذ دوريس وهنري دريناس للانسانيات في معهد كاليفورنيا الفني ،

الادبية . وليست هذه مجرد ازالة نظرية : فاليوم ، لم تُعد كورسات في نقد النص والبليوغرافيا مطلوبةً في اكثر الدراسات العليا ، وهي حتى غالباً غير متوفرة للطالب .

تخلّى العالم الاكاديمي ، في الوقت نفسه ، عن امتياز لباحثي النصوص ومرتبّي البليوغرافيات يسمح لهم أن يعيشوا ويتحرّكوا ويكون لهم وجودهم في محيط الدراسات الادبية في حد ذاتها . انه امتياز أُتفق عليه من قبل كل الأطراف : بذلك حصل الباحثون على حرية واستقلال كبيرين لمتابعة عملهم (الفني والمتخصص بدرجة كبيرة غالباً) ، وعُتق النقاد من تعهد تطوير مهارات معينة لا يتم اكتسابها بسهولة او بسرعة . لم تُعد ملائكة علم التفسير ، كنتيجة ، تخاف المشي في حقول الدراسات النصية البليوغرافية ، التي تُعدّ ، في الحقيقة ، عالماً مفقوداً تماماً . وبالعكس ، فقد اتفق مرتبو البليوغرافيات ، والمحققون ، ونقاد النصوص ، بنحو كبير على السمو الرديء الذي حققوه ومن حيث يستطيعون اظهار التحديّ لسماوات المفسرين .

بالطبع يستطيع نقاد النصوص ومرتبو البليوغرافيات أن يعملوا (وهم يعملون) بشكل جيد تماماً في اختصاصاتهم . إن صعوبات جمع وترتيب مجموعة معقّدة من المخطوطات او تهيئة سجل بليوغرافي كامل لعمل معين ، هي غالباً معقّدة الى درجة بحيث يجب أن تُقسّم العمليات على اقسام ثانوية وتُخصّص اكثر اذا كان يُراد بها أن تُنجز بصورة صحيحة . في ظروف كهذه ، لاعجب ان تُترك « الاستخدامات التي توضع فيها نتائجها » غالباً الى المفسرين .

لقد بدأ في السنوات الأخيرة ، عددٌ قليل من العلماء - بعضهم ممثّلون في هذا الكتاب - باعادة النظر في العلاقات التي توجد او قد توجد بين الدراسات النصية / البليوغرافية والتفسير الادبي . جاءت هذه الجهود ، في معظم الحالات ، من اولئك الذين لديهم اطلاع جيد على نقد النص وعلى البليوغرافيا والذين يملكون بذلك الخبرة الضرورية للبدء بالتحقيقات الجادّة في مسائل كهذه .^(١) وقد كانت الجهود ، مع ذلك ، مبعثرة نسبياً ؛ فقد غامر حفنة فقط من باحثي النصوص / البليوغرافيات في هذا الحقل ، في حين تجنّب النقاد الادبيّون تماماً هذه المواضيع - إن الاهمال الاخير ربما يجب توقعه : تطوّرت ، مع ذلك ، التوترات الرئيسة للنقد الادبي في القرن العشرين كرد فعل واع على التقاليد الفيلولوجية والتاريخية التي هيمنت على القرن

إن فرضية هذا البحث هي ان الدراسة الادبية تنازلت عن بعض وسائلها التفسيرية الاكثر قوة حينما سمحت لنقد النص والبليوغرافيا أن تُعد « تمهيدية » اكثر من كونها مكملّة لدراسة العمل الادبي . سناقش أن النظرة اللاتكاملية لنقد النص والبليوغرافيا قابلة للشرح ، وانها تنشأ من فيهم خاص لطبيعة واهداف نقد النص والبليوغرافيا ؛ وأن هذا فهمٌ تسلّم به جدلاً الآن الاكاديميات الادبية من كل الانواع . علاوة على ذلك ، سأحاول فيما يأتي عرض هذه النظرة عن نقد النص والبليوغرافيا فضلاً عن نقد حدودها . اسلمّ جدلاً بان الدراسات المتخصصة في هذه المجالات - الدراسات التي هي في الحقيقة « تمهيدية » للتفسير النقدي - تحمل التبرير بانه يجب السماح لكل الدراسات المتخصصة ، ايّاً كان الحقل . ومع ذلك ، سأناقش ان نقد النص والبليوغرافيا ، من ناحية المفاهيم ، أساسية اكثر من كونها تمهيدية لدراسة الادب ، وبالتالي تحتاج عملياتها الى ان يُعاد تصورها في موازاة خطوط شاملة اكثر من تلك السارية المفعول حالياً .

يفتح فريديسن باورز مناقشته للبليوغرافيا ونقد النص بالطريقة الآتية :

تمت صياغة المناهج العامة لنقد النص في تعامله مع دراسة المخطوطات منذ سنوات عدة . قد تتطور الاختلافات في الاراء ، من وقت الى آخر ، حول الاساليب الدقيقة لبناء شجرة عائلة من قراءات مختلفة ، وقد تكون مسائل اخرى ذات اهمية تكتيكية موضع نقاش . ولكن على العموم ليس تفاؤلاً غير ملائم الاقتراح على انه عندما يبدأ محقق نص كلاسيكي او وسيط بعمله ، فانه يستطيع ان يهاجم المشاكل من موقع قوة . اي ، سيكون مدركاً ، بأن هناك عملاً شاقاً امامه وقد تعطيه الطبيعة الصعبة للمادة ساعات مزعجة ، ولكنه نادراً مايكون شاكاً في النظريات النصية التي توجهه . فضلاً عن ذلك فهو يستطيع ان يتوقع بشكل مفعم بالأمل انه اذا كان هو يتبع هذه الطرق التقليدية لفرز وترتيب نصوصه ، فانه ستبقى امامه مشاكل محيرة قليلة لا يمكن حلها بمهارة لغوية وحكم نقدي ناضج .

في الأيام السعيدة قبل انبثاق الببليوغرافيا كقوة ، كان بمقدور ناقد نص الكتب المطبوعة أن يباشر عمله بشيء من ثقة عالم المخطوطات ، محصناً ايضاً بالفكرة المشجعة القائلة أن التحضير الأولي للنص ، بالمقارنة ، يكون اقل رهاقاً بكثير . اذا كان هو المغامر الأول ، فلا يكون عدد الطبعات المعادة المبكرة للمقارنة كبيراً ؛ واذا كان من المتأخرين ، فهو يحتاج فقط الى أن يظهر براعته في تحسين طبعة لشخص سبقه ، طبعة كان بإمكانه ارسال صفحاتها الى الطباع مع تصحيح عَرَضِي . لم يكن اختيار نص المخطوطة مسألة خطيرة بنحو خاص ، لأن مايسمى الآن « عَرَضِيَّات » نص ستستحدث ، ويمكن للحكم الادبي أن يصحح الاخطاء في « الأساسيات » .^(٣)

أنا انقل كامل هذا المقطع لأنه يمثل تماماً عدداً من الافكار المستمرة في البحث النصي الذي يركّز على الكتابات القومية الحديثة . ربما لا يتمنى باورز ان يقف مع بعض هذه الافكار ، وربما اقل من الكل ، الفكرة ان نقاد نصوص الاعمال الوسيطة والكلاسيكية « يستطيعون أن يهاجموا [مشاكلهم] من موقع قوة »^(٤) على الرغم من أنه صحيح أن الباحثين الكلاسيكيين متسلحون لاعمالهم بنحو افضل مما كانوا في اي وقت ، فان المعرفة الاكبر فقط جلبت حذراً اكبر . يتكلم باورز كما يفعل هنا جزئياً لأنه ملاحظ عَرَضِي للحقل الكلاسيكي وجزئياً لأنه منهجي في عالم نقد النص .^(٥) يعكس رأي باورز في التخصص العلمي في نصوص الاعمال الكلاسيكية جهلاً بالتطور التاريخي للدراسات النصية المنتشرة بين نقاد النصوص الذين يعملون في الكتابات القومية ، وبصورة خاصة في الفترات الحديثة . وقد تسبّب هذا النقص في الاهتمام بنقد النص للاداب القديمة ، والتوراتية ، والكلاسيكية ، في ضرر بالغ في نقد وبحث آدابنا الحديثة جداً والقومية ، وسأرجع الى هذه المشكلة بعد لحظة .

لأن ، اريد أن اركز على مشكلة اخرى ذات علاقة وطيدة ، تظهر ايضاً في المقطع الذي اقتبسته : فرضيته الضمنية والاساسية ان مبادئ نقد النص تحدّد هدفها ، حتى علّة وجودها ، بتحقيق النصوص .

عندما يفهم باورز نقد النص بلغة تحقيقية ، فانه طبعاً يتبع الرأي الشائع . في الحقيقة ، ان العديد من ، وربما اكثر ، نقاد النصوص ليناقشون ان الوظيفة التحقيقية لمبدئهم تحدّد بشكل مناسب طريقتها واهدافها .^(٦) يبدو رأيي كهذا عن

الدراسات النصية شفّافاً ، ولذلك يعبر دون اختبار ، لدرجة كبيرة بسبب التطور التاريخي الفعلي للدراسات النصية في الفترة الحديثة المبكرة . بناءً على الحقيقة التاريخية ، فإن نقد النص ، كما نعرفه اليوم ، تطور لأن باحثي (علماء) العصور القديمة في فترة النهضة شعروا بالحاجة الى طرق تأسيس نصوص معتمده .

لم تستطع ، مع ذلك ، الظروف التاريخية التي استهلّت تطور الدراسات النصية الحديثة ، ان تعرّف ، في الحقيقة ، ولم تعرّف بصورة دائمية طبيعة هذا المبدأ قد تُحوّل او حتى تُبال الظروف التاريخية المتغيرة مفهوم الشخص (وممارسته) لمبدأ ما . فقد خضعت الدراسات النصية في اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر لتحوّل جذري ، لدرجة كبيرة بسبب انها أنجزت بتأثير التخصص العلمي التوارثي الجديد من ناحية ، والتطور المنتشر للدراسات التاريخية المختلفة من ناحية اخرى . كانت هذه هي الفترة التي حقّق بها المفهوم الرفيع للفيلولوجيا الدائمة (philologia perenn s) الذي تم تخيّله وطلبه من قبل رجال مثل پترارك وبوليتيان ، حقّق أخيراً الشكل العملي فيما دعاه إف . أي . وولف بعلم العصور القديمة (Alfertumswissenschaft) . مع هذا الهدف الفيلولوجي أعيد فهم نقد النص بنحو بحيث شهدت الفترة انبثاق رد فعل محافظ ضمن الدراسات الكلاسيكية . قرر العلماء ، منهم گوتفريد هرمان ، المدركون للتحديدات التي يتحتم على نقد النص دائماً ان يواجهها عند تعامله مع النصوص الكلاسيكية ، ان يسلكوا طريقاً ضيقاً نسبياً في العمل النصي . وقاوم آخرون ، منهم اوگست بويخ ، خط التخصص .^(٣) اننا نتبع ، الى الدرجة التي نفكر بها بنقد النص حسب وظيفته التحقيقيه ، خط فكر هرمان اكثر من خط فكر بويخ .

اننا نتعامل ، في كل هذه الحالات ، بالطبع ، مع نقد نصّ مُنظّر وفق اعمال العصور القديمة . - إلا انه بقدوم علم العصور القديمة انبثقت الدراسة المحترفة للكتابات القومية ، او مانسميها احياناً بالفيلولوجيا الحديثة ، حيث يتوجب اجراء تغيير في البؤرة . تعرّف هذه التغييرات بنحو اكثر حدة في حقل نقد النص . تختلف بنحو حاد الظروف التاريخية التي تنقل فيها اعمال فترة عصر النهضة وما بعد النهضة النينا عن تلك الظروف التي احاطت بالاعمال الكلاسيكية والتوراتية ، وهي تختلف ايضاً بطرق حاسمة عن حقل ظروف اعمال الفترة الوسيطة . نادراً ماتجد المشاكل النصية التي يجب ان يواجهها باحث في الاعمال القديمة نظائر مرتبة لها في الكتابات القومية الحديثة . عندما يفترض ، بالنتيجة ، نقاد نصوص الاعمال الحديثة وظيفه

تحقيقية لنظامهم ، فانهم يتبنون ايضاً منهجاً وبؤرة تركيبية هي اعتيادياً غير مُعقّدة بنحو جيد للمشاكل البحثية المُبلّحة اكثر والتي يُفترض انهم يواجهونها . (يجب ان اقول ايضاً ، عابراً ، ان هذا الافتراض للنماذج التحقيقية المُستنتج من دراسة اعمال العصور القديمة قد كانت له نتائج مهمة لنظرية تحقيق الاعمال الحديثة ، ولنظرية الدراسات النصّية بصورة عامة ايضاً) .^(٨)

يساعدنا هذا السياق الأوسع على ان نرى لماذا اخذت الدراسة النصّية والبيبلوغرافية للكتابات القومية الحديثة ، وبخاصة الاعمال الادبية الانكليزية والامريكية ، الشكل والوجهة اللذين اخذتهما . حُشدت الوسائل المطوّرة لدراسة النصوص التوراتية والكلاسيكية من اواخر القرن الثامن عشر الى اوائل القرن العشرين لتُوجّه الاداب الانكليزية والامريكية . ولّد هذا بحد ذاته مشاكل نظرية معينة لدارسي الفيلولوجيا الحديثة . ولكن فضلاً عن ذلك ، تم تبني الوسائل الكلاسيكية في فترة معينة من تاريخ الفيلولوجيا الكلاسيكية ، يعني ، في وقتٍ عندما دخلت الدراسات الكلاسيكية طوراً متخصصاً وحتى تكتوقراطياً . ماعادت المسائل النظرية العامة التي كانت مدعاة استغراق رجال مثل وولف ، وهيردر ، وايكهورن ، مسائل البحث النقدي التجريبي . لقد دخل نقد النص طوراً من حياته الحديثة سمّاه توماس كون فيما بعد « علم اعتيادي » . ايضاً ، لأن النموذج الكلاسيكي أُشرف على تطور نقد النص للاداب القومية ، فقد افترض تخصيصنا العلمي أن التماثلات الاساسية وُجِدَتْ بين مشاكل العلماء (الباحثين) الكلاسيكيين ومشاكل المحدثين . هذا الافتراض واضحٌ في وقت مبكرٍ مثل القرن الثامن عشر ومُلخّص في تفجّع جونسن المشهور على حال النصوص الشكسبيرية .^(٩)

يسمح لنا هذا السياق التاريخي الذي كنت للآن اصوّره ، أن نرى لماذا اصبح نقد النصّ لكتابتنا القومية تقريباً متطابقاً تماماً مع وظيفة تحقيقية . عندما يفتح هول ماس عمله الكلاسيك بالعبارة « ان عمل نقد النص هو اخراج نصٍ اقرب مايمكن الى الأصل » فهو يفعل ذلك في سياق خاص - مجالات البحث التوراتي وخاصة البحث الكلاسيكي - حيث يجب توكيد الوظيفة التحقيقية لنقد النص . يلاحظ ماس انه « ليست لدينا مخطوطات اصلية للكتّاب الكلاسيكيين الاغريق والرومان ولا نسخٌ قورنْتٌ بالنسخ الاصلية » ؛ ويضيف : « تنشأ المخطوطات التي نملكها من المخطوطات الاصلية من خلال عدد غير معروف من النسخ المتوسطة . . . مشكوك في موثوقيتها »^(١٠) سوف ويجب ان يركز نقد النص ، في ظروف كهذه ، على مهمة

اخراج نصوص معتمدة . إلا أن جملة ماس حول وظيفة نقد النص تصبح مشكلة عندما يتم افتراضها كمقدمة منطقية في نقد النص للكتابات القومية الحديثة ، حيث لاتحكم الظروف التي يواجهها التخصص العلمي التوراتي والكلاسيكي . ولكن حتى في سياق التخصص العلمي التوراتي والكلاسيكي ، تجب رؤية الوظيفة التحقيقية كمظهر واحد فقط من اهداف نقد النص والبليوغرافيا . اذا نتأمل التاريخ الأوسع لنقد النص ، وبخاصة علم رجال مثل وولف ، فاننا نجبر على تذكر ان نقد النص لم يُجدد دائماً بوظيفة تحقيقية .^(١١) عندما طلب تيوبنر من إم . إل . ويست ان يكتب كتاباً جديداً عن نقد النص ليحل محل الاعمال المبكرة لماس وستاهلين ، باشر ويست بمهمته بنظرة اكثر شمولية عن « وظيفة نقد النص » - لدرجة كبيرة ، اشك ، لان عمله قد تأثر بالأراء الاكثر رحابة لكتاب پاسكالي تاريخ التقليد ونقد النص (الطبعة الثانية ، فيرنز ١٩٥٢) . ليست وظيفة نقد النص ، بالنسبة لويست ، اخراج نص اقرب مايكون الى الأصل ؛ انها اكثر شمولاً بكثير - وفي النهاية - تفسيرية .

لقد قال لي الطلاب احياناً انهم يدركون ضرورة نقد النص ، ولكنهم مقتنعين بان يتركوه الى محقق النص الذي يقرأونه وبان يثقوا بمعرفته الاسمى . ليس المحققون دائماً ، لسوء الحظ ، اناساً يمكن الوثوق بهم ، والوسائل النقدية مجهزة بحيث ان القراء ليسوا معتمدين عليهم . على الرغم من ان القاريء يفتقر الى الاطلاع الطويل الأمد للمحقق على النص ومشاكله ، إلا انه قد يفوقه في احساسه باللغة او النظرة السليمة الاعتيادية ، وهو يجب ان يكون مُهيأً لتأمل الحقائق المقدمة في الوسائل وان يمارس حكمه هو عليها . يجب ان يفعل ذلك في اماكن حيث يكون النص مهماً له لبعض الاغراض الاخرى . ليس هذا الكتاب ، لذلك ، مقصوداً فقط للمحققين ، ولكن لاي شخص يقرأ الاغريقية واللاتينية ويرغب في توجية بكيفية معالجة المسائل النصية .^(١٢)

هذه مجموعة ذكية من الملاحظات التي يجب ان يتذكرها طلاب كلية الآداب دائماً . لقد سلم نقد النص للاعمال الانكليزية والامريكية متخصصي النصوص والبليوغرافيات سلطة كاملة تقريباً لبدء الاراء في مسائل متعلقة بمجالاتهم . فقد

أُنجزت الدراسات النصيَّة ، في هذه العملية ، من قِبَل اناسٍ اهتماماتهم العمليَّة محدَّدة باهدافهم التحقيقيَّة او بتلك المجموعة الثانوية للمشاكل التقنيَّة عامة ذات العلاقة بالمنهج التحقيقي (مثلاً ، الانشغال في السنوات الأخيرة بمشكلة نص المخطوطة) . ولكن يسلم رأي ويست جلدلاً بأن نقد النص هو حقلٌ بحثٍ يتبع المسائل الأضيق التي تهتم المحققين ، وبأن نقد النص هو مهنة إلزاميَّة على اي شخص يعمل في ويدرس النتاجات الادبيَّة . لايلقى نقد النص مصيره باكتمال نص او طبعة لعمل معين . وبالعكس ، انه طريقة خاصة يجب على طلاب الادب ان يستعملوها حينما يفحصون ، ويفسرون ، وينسخون الاعمال التي نرثها من الماضي .

عندما يفقد هذا المفهوم الأساسي عن نقد النص اهليته - عندما يُستبدل بمفهوم اكثر تخصصاً وهو أن نقد النص اداة تحقيقيَّة - يصبح الانقسام الذي يوصم الدراسات الادبية الجارية ، شيئاً مادياً . سواءً اذا كان باحثو النصوص يعملون في نصوص فعليَّة او كانوا يعلِّقون ، فعليّ مستوى نظري ، في حقل نقد النص عامةً ، يميلون الى فهم عملياتهم تقريباً كلياً حسب الوظائف التحقيقيَّة لنظامهم . إن المفسرين ، من جهتهم ، إمّا ينتجون عملهم بانقضى حالة من البراءة العلمية ، او انهم يتفقون على قبول - بدون نقدٍ تاماً - النتائج النصيَّة للباحثين التحقيقيين . وفي كل حالة تقل فرص ممارسة نقد ادبي علمي وشامل .

يبقى ، اليوم ، المفهوم التحقيقي للدراسات النصيَّة مهيمناً بدرجة كبيرة بسبب التأثير العميق لعمل فريديسن باورز واتباعه . وقد شملت هذه الهيمنة كل حقول العمل الادبي . بالطبع ، يدرك علماء دهاة مثل باورز جيداً ان الدراسات النصيَّة والبليوغرافية تعطي نتائج قد تستحق اهتمام العديد من الناس فضلاً عن المحققين يُقرَّ جي . توماس تانسيل هذه الحقيقة عندما يتكلم عن « تأثير استنتاجات البحث البليوغرافي والنصي في المعنى النهائي للعمل الأدبي كما قيّم من قبل الناقد [الادبي] . يرى تانسيل ان هذه العلاقة للدراسات النصيَّة بالتفسير الأدبي واضحة لدرجة انها لا تحتاج الى مناقشة .

ان كون تأسيس النصوص هو الوظيفة الاساسية للتخصص الادبي ، شرط اساس لدراسة نقدية اكثر ؛ كون التصحيحات الناتجة عن البحث النصي تستطيع التأثير بنحو مهم في التفسير النقدي لعمل ما ؛ وكون المقارنة المفضّلة والتحليل البليوغرافي

نشاطات ضرورية لتأسيس كل نص ، حتى اذا كان فقط لاثبات
عدم وجود اشكال مختلفة (اختلافات) او أن الاشكال المختلفة
غير هامة - كل هذه الافتراضات واضحة ذاتياً للعقل العلمي
وقد دُعِمَتْ كلها بامثلة حية عديدة في السنوات الأخيرة .^(١٣)

يجب أن يُقال شيثان عن هذا المقطع ، على الأقل بصورة أوليه . أولاً ، يقل
تانسيل ، مثل باورز ، بالوظيفة التحقيقية للدراسات النصية كوظيفة اساسية . في
الحقيقة ، إن هذه الوظيفة التحقيقية مقدّمة ك بداية ونهاية كل التخصص الادبي .
تبدو هذه الوظيفة واضحة لتانسيل بدرجة انه لا يرى حاجة اكثر الى استقصاء العلاقة
النظرية للدراسات النصية والنقد الادبي ؛ إن العلاقة « واضحة ذاتياً ومُدعّمة بامثلة
حية عديدة » مايعنيه تانسيل بهذا ، كما تُظهر ملاحظته للمقطع ، هو أن النقاد
الادبيين يستطيعون ، ويجب ان يرجعوا ، وفعلاً يرجعون الى نقاد النصوص وخاصةً
الى المحققين حول حقائق معينة للتغيرات اللفظية في النصوص التي يدرسونها .^(١٤)
يزوّد هذا السجل للاختلافات اللفظية ، والذي يُكشف النقاب عنه من قبل باحث
ومحقق النصوص ، المُفسّر بمعلومات مفيدة قد تؤثر في « قراءاته » . هذه هي علاقة
تانسيل « الواضحة ذاتياً » للدراسات النصية بالنقد الادبي .

إلا انني اعتقد بانه يُساء فهم هذا الرأي عن العلاقة بنحو عميق وأنه ينشأ
بصورة مباشرة من افتراض طريقة تحقيقية للدراسات النصية . يستطيع أن يرسم
الشخص من طريقة كهذه بضعة خطوط رابطة بين نقد ادبي تطبيقي وبين (قُل)
سجل بيليو غرافي للطبعات المبكرة او تاريخ اصل مخطوطة . يجب ان يعمل باحثو
النصوص على ايضاح تواريخ انتاج ، واعادة انتاج ، وتلقي اي عمل ، ولكل وجوه
هذه الاعمال علاقة وطيدة ومباشرة « بالتفسير النقدي لاي عمل » . ولكن بالنسبة
لمفهوم تحقيقي عن الدراسات النصية ، فان العلاقة التي لحقوا البحث الكبيرة هذه
بتفسيرات الاعمال الادبية ليست مجرد غير « واضحة ذاتياً » ، انها يجب ان تبقى غير
مرئية تماماً .

ولكن اذا نعيّد فهم مشاريع نقد النص في موازاة خطوط اقرب الى تلك
المقترحة من قبل إم . إل . ويست ، فسنأخذ نظرة مختلفة عن البحث النصي وربما
سنبدأ بوضع استنتاجات النصيين التحقيين في استعمالات مختلفة جداً . قد يتخذ
تحليل للتاريخ التحقيقي لاعمال مؤلف معين اشكالاً مختلفة ، اعتماداً على

الاغراض التي يُستعمل لاجلها التحليل . اذا نرغب في توضيح تاريخ تلقي مؤلف ما - وهي مسألة ذات اهمية معينة لتفسير الاعمال - سيتوجب علينا ان نكون قادرين على فهم واستعمال ، في حقل ماكرو بيليوغرافي معين ، وسائل مختلفة للمايكرو بيليوغرافيا . بشكل مشابه ، فان دراسة النص اللفظي لعمل معين ، لمعناه المعجمي او الاعرابي ، هي عملية يجب ان تستخدم المصادر التاريخية نفسها لنقد النص ، والتي تُستعمل من قبل المحققين عندما يُعدون نصاً نقدياً . ولكن العمليتين مختلفتان من ناحية المفاهيم .

يجب ان توضح نظرية ملائمة لنقد النص اننا يمكن ان ننجز دراسة نصية وبيليوغرافية شاملة عن عمل مع وجود اهداف مختلفة نصب اعيننا : كجزء من عملية تحقيقية تؤدي الى اخراج طبعة ؛ كجزء من عملية نقدية لدراسة اسلوب تلك الطبعة ؛ كجزء من عملية تفسيرية لادخال معنى العمل « السابق » في سياق حالي ليست ائى من هذه العمليات التطبيقية اساسية اكثر من الاخرى ، وتعتمد الثلاث كلها لوجودها على نظام علمي سابق : نقد النص . ستختلف طبعاً الوجهة العملية التي ستأخذها الدراسات النصية ، باية مجموعة ظروف معينة ، مع المتطلبات المباشرة للناقد والوضع .

على اية حال ، قد يكون من الأفضل ان نبدأ بالاساس الآتي : ان العلاقة المضبوطة للتخصص العلمي النصي بالنقد الادبي اقل وضوحاً بدرجة كبيرة عما توحيه النظرية الحالية ، وعلاوة على ذلك ، اننا لانستطيع ان نبرهن على العلاقة بالاحتكام الى سلسلة من الامثلة الملموسة . لان الامثلة مُنتجة من نظرية مخطيء فهمها عن نقد النص ووظيفته الأساسية ، فانها لاتفعل شيئاً لتبديل ذلك المفهوم ، انها مجرد تمّدية (تجعله مادياً) ، كما يوحى تعليق تانسيل حول الوضوح الذاتي . نحاول كل الامثلة التي يوردها أن تُظهر كيف ان التصحيحات والاختلافات النصية قد تؤثر في معنى عمل او مقطع معين . ولكن الامثلة منسجمة مع نظرية تحقيقية عن نقد النص وهي جيدة كالنظرية التي تدعمها .

اذا كان للدراسات النصية والبيليوغرافية ان تملك تأثيراً مهماً في التفسير الادبي ، فتجب اعادة صياغة مفهوم نقد النص وفق خطوط تسمو على النظرية التحقيقية . بالطبع ان وجهة نظر تحقيقية عن اسس نقد النص تجريبية في ظروف معينة . ومع ذلك ، فان نظرة كهذه فقط تميل الى حجب الامور عندما تكون المسألة المركزية علاقة التخصص العلمي النصي بالمعنى الادبي .

مثلاً ، تأمل مرة اخرى تعليقات تانسيل في « الدراسة النصية والحكم الادبي » . في رأيه « إن تأسيس النصوص هو الوظيفة الاساسية للتخصص الادبي ، ومتطلب اساسي لدراسة نقدية اكثر » ، ويستمر على اقتراح الآتي كنموذج لكيفية تأثير الدراسات النصية في النقد الادبي : « تستطيع التصحيحات التي تنتج عن البحث النصي ان تؤثر بشكل مهم في التفسير النقدي لعمل ما » ولكن نقد النص لا يؤسس علاقته الاعمق « بالتفسير النقدي لعمل [ادبي] » على التصحيحات النصية التي قد ينتجها في الحقيقة ، ان التصحيحات ربما هي الانتاج الاقل اهمية للدراسات النصية والبليوغرافية ، من وجهة نظر النقد الادبي يتخذ تانسيل هذا الموقف لانه يرى نقد النص جزءاً من برنامج تحقيقي شامل ، اكثر من كونه عنصراً أساسياً في برنامج اكثر شمولاً : الايضاح التاريخي للنصوص ، القديمة والحديثة .

يبدو نص ما ، من ناحية الافضلية التحقيقية ، في شكله النهائي حدثاً لغوياً او لفظياً ، ويميل عمل تفسير النصوص بالتالي الى أن يبدو عملية يجب أن تُنجزها في مجموعة محدّدة ومركزة من الكلمات . إلا أن نظرة اجتماعية - تاريخية اشمل عن النصوص - مثلاً ، نظرة عن النصوص ككتب او مخطوطات ، او في حالة اخرى اشياء مجمولة مادية - تضطرنا الى أن نحاول فهم مسائل النقد والتفسير بطريقة مختلفة جداً ، لان اللغة التي نتحدث بها النصوص الينا ليست ممركة فقط في نظام العلاقات اللفظية . تتضمن النصوص ترتيبات مُحكّمة لانظمة علامات مختلفة وذات علاقة متبادلة . يكون هناك اختلاف اذا نقرأ قصيدة مطبوعة في النيويورك ، او عرض نيويورك للكتب ، او الجمهورية الجديدة . يولد نقد النص والبليوغرافيا ، فيما يتعلق بالاعمال التي نقرأها ، معلومات نقدية اكثر بكثير من حساب الاختلافات سجل للتعديلات .

ياخذ تفسير الاعمال الادبية اذن أساسه في الدراسات النصية والبليوغرافية ، كما قال تانسيل ، ولكن ليس للاسباب او بالطريقة والتي قالها . انه كذلك لان هذه الدراسات هي المبادئ الوحيدة التي تستطيع ان توضح الشبكة المعقدة للناس ، والمواد ، والاحداث التي انتجت وتستمر على اعادة انتاج الاعمال الادبية التي يسلمها التاريخ الى ايدينا . تتطلب التفسيرات الحالية للاعمال الادبية فقط حذاً نقدياً ذا اهمية عندما تكون موضوعاً في تأويل للنصوص والمعاني مُنتج في الماضي - في تأويل للنصوص والمعاني حُصل عليه ، وربما ضيع ، بمرور الزمن . يعتمد تأويل

كهذا لوجوده على وسائل ومناهج نقد النص . لاستفيد الممارسة الحالية لعلم التفسير ، اعتيادياً ، من هذه الوسائل والمناهج بدرجة كبيرة لأن النقاد والمفسرين الاديبيين قد اصبحوا يقبلون نظرة هرمان المتخصّصة عن نقد النص . ولا يجب ان يُتَوَقَّع ان هذا الجزء من العالم الاكاديمي سيكون قادراً على اعادة التفكير في حدود النظرة التحقيقية عن الدراسات النصيّة : يفقر نقد النص كما هو مؤسّس حالياً الى المعرفة الفنيّة والتاريخيّة لانجاز ، او حتى لبدء ، عملية اعادة صياغة مفهوم كهذه . يفترض انغماراً في دراسات نصيّة وبليوغرافية مسبقاً ، ويتبادل ، فهماً لكل العملية النامية للنقل التاريخي لعمل ادبي ، وهذه بدورها تخلق ، او يجب ان تخلق ، حساً عميقاً بعدد العوامل التي تدخل في انتاج العمل الادبي . لاتتابع الدراسات النصيّة التصحيحات والافسادات (او غيابها) باعتبارها الهدف المُبرَّر للمبدأ . ان الالتزام الأول للدراسات النصيّة هو توضيح معنى 'ماحدث' ، وليس الحكم بين هذه الاحداث ونتائجها . قال كولينغود مرةً عن المنهج التاريخي ككل انه يجب ألا يبدأ بتوجيه السؤال « هل هذا صحيح أم خطأ ؟ » بل بالاحرى « ماذا يعني هذا ؟ » (١٠) إن رأي كولينغود قابل للتطبيق على عمل التخصص العلمي النصي مثل تطبيقه على أي مبدأ مرسّخ تاريخياً .

٣

تقدم هذه الملاحظات العامة هذه الخطة المنهجية التي سأقترحها نموذجاً لمنهج في نقد النص . ان هذا البرنامج هو مخطط تحليلي للمواد والمواضيع الاساسية لنقد النص ، سواءً نظر اليه كبرنامج دراسي او كحدث عملي (تطبيقي) تدعو المواد والمواضيع الموضوعية تحت كل من العناوين الصريحة العامة الى توضيح شخصيتها المفصّلة ، يعني ، تحليل اجتماعي تاريخي لكل عنصر في العنوان . تكون هذه التحليلات معاً تقدماً تحليلياً لصنف ، وشخصية ، فضلاً عن ملائمة اي عمل نقد نصّ سيكون عملاً لمدى المادة النصيّة المفحوصة نقدياً .

ان رأيي هو ان التقديم النقدي لكل المادة المصنفة تحت الاصناف أوب يكون برنامجاً كاملاً لنقد النص التاريخي . ينال برنامج كهذا مايجب ان ادعوه شخصية تاريخية ملائمة عندما يتم البدء بجلب المادة المصنفة تحت الصنف ج الى التحليل النقدي . يجب (طبعاً) ان تكون المادة في هذا الصنف جزءاً من اية ممارسة في التحليل النصي ؛ إلا انها لا تحتاج الى ان تُجعل جزءاً من التحليل النقدي (اي الواعي) ، وفي الحقيقة ان اكثر المادة في هذا الصنف ليست مادة مدروسة نقدياً من

قبل علماء (باحثي) النصوص .

أ - اللحظة النصّية النشويّة

تضم اللحظة النصّية النشويّة الآتي :

١ - المؤلّف .

٢ - اشخاص او مجموعات اخرى مشتركون في العملية الأولى للانتاج (مثلاً ، شاركون ، او اشخاص قد يكونوا كُلفوا بالعمل ، او محققون او ناسخون . . الخ)
٣ - اطوار او مراحل في العملية الانتاجية الأولى (مثلاً ، حالات شخصيّة ، او نصيّة ، او اجتماعية مميّزة جنباً الى جنب مع اسبابها الموضّحة ، ووظائفها ، وخصائصها)

٤ - مواد ، ووسائل ، وانماط العملية الانتاجية الأولى (فيزيائية ، وسايكولوجية ، وايدولوجية)

ب - اللحظات الثانوية للانتاج واعادة الانتاج النصّي (فردية وسلسلات متصلة)

يجب أن تُصنّف اللحظات الثانوية بمجموعتين ثانويتين : فترة اعادة الانتاج التي أُنجِزَت خلال فترة حياة المؤلّف وفترات الانتاج واعادة الانتاج التي تبدأ مع وفاة المؤلّف . ان العناصر التي يجب أن تُصنّف تحت كل من هذه المجموعات الثانوية هي تلك الموضوعية تحت الصنف اعلاه نفسها .

تحدث تغييرات معيّنة في التركيز على الدراسة النقدية لهذه المادة . تتم دراسة المؤلّف ، بوضوح ، باعتباره هو اعادة صياغة نقدية وتاريخية . سيضم العنوان « مؤلّف » ، اذا ، صنفاً من افكار ومفاهيم المؤلّف التي بزغت في اذهان اناس مختلفين وايدولوجيات طبقات ، ومؤسسات ، ومجموعات مختلفة . سيجلب الناقد ، بصورة متبادلة وبالضرورة ، الى مركز الاهتمام ، ليس المؤلّف نفسه ، بل اولئك « الاشخاص والمجموعات الاخرى » المؤثرون في أ - ٢ .

يصبح ، بنحو مشابه ، تأثير تاريخ انتاج العمل نفسه في العمل نفسه اكثر اهمية بمرور الوقت . تنحدر الاعمال الى ايدينا باشكال ملموسة وخاصّة معيّنة على طول سلسلة من السبل الملموسة والخاصة بنحو مساوٍ . يعكس التاريخ النصّي للاعمال الادبية تأثير هذه العوامل حتى حينما تعطي هذه النصوص الخاصة شكلاً مرئياً (ولو انه غير محلّل) لمعنى واهمية ذلك التاريخ . يكتشف التحليل النقدي للنصوص احد تبريراته الرئيسة في تلك المجموعة من الظروف . تؤخذ صيغ معيّنة

من التاريخ حرفياً باشكال كاملة ومنتهية في نصوص كهذه : بالنتيجة ، فإن التحليل النقدي لهذه الاشكال هو مفتاح لا يُقِيم لفهم تلك الانماط المحيرة من الظواهر الانسانية ، والصيغ الاجتماعية والتاريخية .

يجب دراسة الصنفين أ و ب بصورة رئيسة بالقاعدة الاكثر اعتدالاً (والتمهيدية) للمؤرخ « ماذا يعني هذا ؟ » افضل من دراستها تحت السؤال الجدلي الاكثر قسوة « هل هذا صحيح ام هذا خطأ ؟ »

جـ - اللحظة الآنية لنقد النص

يدعو صنف اللحظة الآنية الى تحليل اهداف واغراض الناقد المنهجية نفسها . ربما هذه الوظيفة هي التي تتطلب عناية فائقة من بين كل الوظائف ، طالما انها تتضمن تقدماً نقدياً لكل الاحداث لاتوجد بنحو تام من الماضي ولكنها متزامنة مع كامل عملية التحليل نفسها .

تظهر هذه اللحظة عملاً خاصاً بالنقد - على شكل بيليوجرافيا ، او طبعة ، او مجموعة هوامش معينة ، او تعليق نقدي بشكل او بآخر . قد يحاول مرتبو البيليوجرافيات ، او المحققون ، او المعلقون المعينون فهم الموضوع نقدياً (الصنفان أ و ب) بدون محاولة فهم عملهم نفسه بروح نقدية . ربما يكون النموذج الموجّه لحالة كهذه طبعة متعهد بها من قبل باحث ذي مهارة فنية كوظيفة محدّدة .

ان النموذج الموجّه لنقد يفي بالتزامات هذه القاعدة الصريحة يمكن ان يكون إما ثوسيديدس وكتابه تاريخ الحرب البيلوبونيسية او تروتسكي وكتابه تاريخ الثورة الروسية ، اعتماداً على فيما اذا اراد الشخص نموذجاً تجريبياً او جدلياً ، ساضرب مثلاً في الدراسات النصية ، طبعة كين ودونالدسن من بيرز بلاومن نموذجاً لطبعة نقدية تجريبية وطبعة باورز من الاعمال المسرحية لتوماس ديكر نموذجاً من نوع جدلي ؛ وسأضع هذه بجانب كتاب إف . إي . وولف Prolegomena ad Homerum [مقدمات هومرية] (١٧٩٥) و « تقليد مخطوطة قصيدة الظل »

لجوزيف بيدبير كنماذج مشابهة من نقد النص منجزة على شكل تعليق .^(١١) ستكون الاعمال التي تظهر درجة عالية من الخبرة النقدية في هذه الناحية من تحليلهم بالضرورة مثيرة للجدل في سياقها العلمي المباشر . قد تظهر اعمال كهذه نواقص خطيرة نوعاً ما في فهم موضوعها (الصنفان أ و ب) أياً كانت الحالة ، فإنها تحاول فهم خططها نفسها تحت السؤال الملحّ : « هل هذا صحيح أم خاطيء ؟ »

يمكن ان توجز هذه الخطة في مجموعة مختصرة من التعليمات الى دارس الاعمال الادبية . تتضمن المناورة الاولى لدراسة ، وفهم ، واخيراً تدريس اعمال كهذه :

اولاً ، توضيح التاريخ النصي للعمل ، وثانياً ، توضيح تاريخ التلقي . لا يمكن انجاز اي من هاتين العمليتين بصورة مستقلة عن الاخرى لان العمليتين التاريخيتين مرتبطتان جدلياً . (هذا هو سبب عدم امكانية انتاج اي نقد نص ، مهما كان متخصصاً ، بدون ، على الأقل ، اشارة ضمنية الى ظواهر اجتماعية معينة مؤسّسة بنحو اكثر وضوحاً وتمس القوانين النصية المتنوعة لأي عمل .) ستركز ، مع ذلك ، الانتباه بالضرورة ، من ناحية على الاشكال اللفظية المتغيرة لعمل وعلى حالاتها البيولوجرافية من ناحية اخرى .

إن الوظيفة التحقيقية لنقد النص هي ترسيخ وثوق النصوص المستلمة وتقرير احتمال كون طبعة جديدة مفيدة وبأي نوع يجب ان تكون . ولكن هذا ، كما ناقشت ، استخدام متخصص للمنهج . لاتتوقف دراسة شاملة للتاريخ النصي لاي عمل عن كونها شيئاً لا بد منه في نقد النص عندما يزود القراء بطبعات جيدة ، وحتى طبعات نقدية جيدة ؛ اي العكس ، في الحقيقة . علاوة على ذلك ، ان تحليل التاريخ النصي حاسم لعمل نقد ادبي مفكر به بشكل اوضح ليس فقط بسبب ان تحليلاً كهذا قد يبرز اخطاء نصية او اختلافات لفظية ممتعة ؛ يرسخ التحليل تبريره في مستويات اكثر بدائية .

دعني اقدم مجموعتين من الامثلة . إن نص دون جوان لبايرن ، الفصلين ١-٢ ، في الطبعة المرخصة الاولى ، متطابق في كل الملامح اللفظية الأساسية مع نص الطبعات المقرّصنه (المسروقة) الاولى . ولكن عندما يتفحص شخص الطبعات المرخصة والمسروقة في سياقاتها التاريخية ، نكتشف ان « معانيها » كانت مختلفة جذرياً . ذلك الاختلاف في المعنى ليس مجرد وظيفة الاختلافات في المحتوى اللفظي ، وليس حتى اختلافات اعمال التحليل والتفسير المنجزة من قبل نقاد متأخرين . انه اختلاف موضوعي واصلي ، واختلاف سيظهر ، في رأينا ، اذا ما وعندما نحلل قصيدة بايرن بمناهج نقد النص . أو تأمل قصيدة مثل قصيدة اميلي ديكنسن « لاني لم استطع أن اقف للموت » ، والتي لها نص لفظي متطابق في طبعة

جونسن النقدية ، وفي انطولوجيا (مقتطفات) نورتن للشعر الحديث ، وفي كتاب فرانكلين الاخير الكتب المخطوطة لاميلى ديكسنس .^(١٧) إن هذه النصوص الثلاثة « المتطابقة » ظاهرياً هي في الحقيقة مختلفة جداً ، لأنها موجودة في بيئات بيبليوغرافية (وكأنها) تقوي تجارب قراءة مختلفة جداً . سسيحضع تحليل هذه البيئات فقط الى نقد نصّ تطبيقي .

هناك ايضاً احوالة المشهورة لـ « ١ ايلول ١٩٣٩ » لاودن . أسست الطبعة الاولى للقصيدة في الجمهورية الجديدة نصّاً أصبح اودن فيما بعد يندم عليه أعاد طبع القصيدة في قصائد مجموعة في ١٩٤٥ ولكن بنص منقح مع ازالة المقطع ما قبل الأخير . وقرر حجب القصيدة كلها فيما بعد ، ولم يطبع المحقق الحالي لاودن ، ادوارد مندلسن ، العمل في طبعة قصائد مجموعة التي ظهرت بعد وفاة اودن .^(١٨) ذلك التاريخ نفسه ممتع . إلا أن ما هو ممتع بشكل مساوٍ هو تاريخ آخر مواز له وهو تاريخ المصاير النصيّة للقصيدة . لان هذا العمل المشهور بقي في الطبع - في حالته الاصلية غير المنقّحة - خلال فترة حياة اودن ، وهو يستمر على ان يُطبع الى هذا اليوم في مجموعات شعرية مختلفة ، وخاصةً في المجموعات المعدّة للاستعمال المدرسي .^(١٩) إن قراءة هذه القصيدة الآن في احدى هذه المجموعات هي قراءة عملٍ مختلف جداً عن النص الذي طُبِع لأول مرة (على الرغم من انها متطابقان لفظياً) وايضاً عن النص المنقّح الذي صدر فيما بعد . إن نقد النص مُهيأً بشكل منفرد لايضاح وشرح هذه المسائل ، ولتأسيس القاعدة لنقد ادبيّ متطور ، لان هذه الاحداث ستمس وتمس تجربة قصيدة اودن في اية حالة نصيّة تُقرأ بها ، سواء أيدرك الشخص التأثير ام لا . قد تُغيّر الحقيقة الموضوعية لهذه المسائل ، مع معناها وتأثيرها ، بجهل القاريء بها ، ولكنها سوف لا تُزال بجهل كهذا . انها ستأخذ مجرد شكلاً واهمية معيّنة (وقابلة للشرح) ، والتي ستخضع بدورها ، الى ايضاح نقد النص .

يوضح المثال من اودن نقطة مهمة اخرى : انه عندما يُكشَف عن تغيّرات واختلافات لفظية من خلال عملية نقد نصي ، فقد لا تكون اهميتها موجودة فقط في الحقيقة (الواضحة) بأن نصين مختلفين لفظياً قد تكون لهما معاني مختلفة . الشيء الاكثر متعةً ، في حالة قصيدة اودن ، هو تضارب المعاني التي يتضمنها العمل . يُظهر التاريخ النصيّ والبيبلوغرافي للقصيدة من ١٩٣٩ الى الوقت الحاضر كيف ولماذا ،

عندما نقرأ أي نص لفظي معين لهذا العمل ، تكون النصوص اللفظية الأخرى حضوراً شعرياً ضرورياً . لا يستطيع أي باحث أن يقرأ هذه القصيدة اليوم ، بأي شكل لفظي ، دون أن يدرك التضاربات والتناقضات المبنية في القصيدة ، والتي أصبحت جزءاً منها نتيجة حياة العمل التاريخية الغربية .

لكل الأعمال الأدبية تواريخها الخاصة والغريبة ، على الرغم من أن بعضها مفيد أكثر من الأخرى لايضاح هذه الحقيقة ، وبذلك لايضاح النقطة النظرية والمنهجية التي احاول أن احدها . يمكن أن يُدعم المثال من أودن بحالة مشابهة من ماريان موور . لقد ظهرت قصيدتها المشهورة « شعر » في طبعها الأولى كعملٍ من ثلاثين بيتاً ، واعيد طبعها بهذا الشكل عدة مرات من قبل موور نفسها ، في قصائد مختارة في ١٩٣٥ وفي قصائد مجموعة في ١٩٥١ ايضاً . ولكن عندما نشرت القصائد الكاملة في ١٩٦٧ ، اختفى العمل لصالح نصٍّ ضمَّ فقط الابيات الثلاثة الأولى من الأصل . يُقبل هذا النص المكوّن من ثلاثة ابيات اليوم على انه النسخة المرخصه ، وانه يظهر وحيداً في القصائد الكاملة لموور . تطبق الانطولوجيات والنصوص المدرسية طرقاً مختلفة على هذا العمل ، فبعضها يطبع النص المكوّن من ثلاثة ابيات ، والبعض نسخة ثلاثين البيت الأصلية .

أيّا كان الاختيار ، فان اهمية هذا التاريخ لاتكمن فقط في « المعاني المختلفة » التي يجسدها النصّان . ما يُظهره نقد النص ايضاً (ويظهره بنحو أكثر اهمية) هو انه لا نستطيع اية قراءة لاي من النصين ان تبقى خالية من اهمية النص الآخر (على الرغم من انه قد يبقى جاهلاً جداً او غير مدرك للنص الآخر) . تستلزم قراءة العمل المسمّى « شعر » لموور شيئاً مثل لقاءٍ عن قرب من نوع ثالث : اي ، لقاء يكون فيه النصان حاضرين في ذهن القارئ ، لقاء يكون فيه تفاعل النصين في قلب تجربة القراءة .

ليس من الصعوبة مضاعفة الامثلة عن المكان الاساسي الذي يحتله التحليل النصيّ والبيولوجرافي في التفسير الادبي . المشكلة مع امثلة كهذه ، في المناخ العلمي الحالي ، هي انها تميل الى حجب النقطة النظرية الاساسية خلف ستار التفاصيل . يتسم العديد من النقاد النصيّين بعطف على براءة (او جهل) مفسّرين ادبيين مختلفين لايضعون عملهم في نقد نصيٍّ ذي اساس . ولكن يبدو لي ان نقد النصّ وممارسوه يعملون بنوع مشابه من البراءة ، التي فقط قوّت الشقاق الموجود بين علم

التفسير ونقد النص يميلُ الببليوغرافيون ونقاد النصوص الى فهم عملهم اليوم تقريباً بصورة كلية حسب وظائفه وتطبيقه التحقيقيين . هذا قد رأيناه حالياً . إلا أن الشيء المهم بدرجة مساوية هو الحقيقة ان العمل النصي المعاصر محكومٌ بنظرية انتاج ادبي متمركزة في المؤلف لدرجة انها اهملت بازدياد اهمية المقررات النصية غير الخاصة بالمؤلف .

يبدأ وينتهي تثبيت النصوص للطبعات غالباً جداً بتتبع مايسمى بنوايا المؤلف او نوايا المؤلف النهائية (وكأنّ هذه مسائل حاسمة ، او كأن المؤلف كان يستطيع او يجب أن يمارس سلطة تامة على استخدام اعماله) لهذه المتابعة نتائجها المتماثلة في الآراء المنتشرة عن علاقة علم التفسير بالدراسات النصية . يعتمد القراء على مصادر نقد النصّ للتصحیحات ، والافسادات ، والاشكال النصية . المختلفة ، وكأنّ هذه هي الاسهامات التي يجب أن يتوقعها النقد الادبي من الدراسات النصية والببليوغرافية . يبدو أن التوقع يتقاسمه اكثر النصيين انفسهم ، ونتائج حالة الامور هذه واضحة جداً : نادراً مابدءً بادراك او استخدام المصادر التحليلية الفنية للتحليل النصي والببليوغرافي في النقد الادبي الذي نلاحظه اليوم . إن احتمال سيادة علاقة مختلفة ومثمرة اكثر واضوحاً ، ولو بسبب اننا نعرف انها سادت ، في عمل نقاد معينين في الماضي .

ذكرت مبكراً ثوسيديدس كاتباً يمكن ان تصلح عاداته النقدية نموذجاً للباحثين الادبيين ، على الرغم من انه نفسه لم يكن نحوياً ولا ناقداً ولا عالماً بفقهِ اللغة . ولكنه كان يملك عقلاً نقدياً بنحو عميق - الذروة للتخصص العلمي النصي او أي نوع ، كما اقترح هاوسمن ذات مرة .^(١) وانه ليحدث في كتابه العظيم تاريخ انه يقوم بغزواتٍ عَرَضِيَّةٍ الى حقل نقد النصّ . هذه حوادثٌ تُذكر دائماً ، وأنا اريد أن اتذكر احداها هنا لاختتام هذا البحث .

يبدأ ثوسيديدس ، بعد قصته عن الطاعون في اثينا ، موجزةً بالحكاية الآتية . هكذا كانت طبيعة الكارثة التي حلت الآن بأهل اثينا : يتفشى الموت داخل المدينة والخراب خارجها . من بين الأشياء الاخرى التي تذكروها في محنتهم كان ، طبيعياً ، هذا البيت الذي قال العجائز من الرجال انه قد لُفِظ قبل زمن طويل : « ستأتي حربٌ دورية (Dorian war) ومعها الموت » . نشأ خلاف حول فيما اذا لم تكن الكلمة مجاعة وليست موت في

البيت الشعري ؛ ولكن في الوقت الحالي طبعاً كان الرأي لصالح
الاخيرة ؛ لأن الناس جعلوا ذكراهم ثلاثم معاناتهم . ولكني أتخيل ، فيما
إذا كانت حرب دورية أخرى تحل بنا فيها بعد ، ومجاعة أخرى تصدف ان
تصاحبها فان البيت سيقرأ محتملاً وفقاً لذلك . (٢١)

لا يكمن العلم في هذا التعليق في تسجيل خلاف نصي ، وبوضوح انه ليست
له علاقة ابدأ بالحكم بين قراءتين مُستَلَمَتَيْن للبيت ، ولا حتى بشرح ماتعنيه كل
نسخة . ليست عين ثوسيديدس المُحرَّقة مَوْجَّهة الى « النسخة الاصلية » من البيت
ولكن نحو النسخ التي اُنْتُجَت من قبل « محققين » ومفسرين متأخرين ؛ ويكمن
اهتمامه في معنى البحث والنقد اكثر من كونه في معنى ذلك البيت من الشعر القديم .
لذلك الحد ، يوضح المقطع نقداً نصياً آثار واجاب عن سؤال كولينكوود التاريخي :
« ماذا يعني ذلك ؟ » ولكن المقطع يمضي ابعد من ذلك السؤال لكي يسأل السؤال
الابعد والاكثر صعوبة : « هل هذا صحيح ام خاطيء ؟ ولا يسأل ثوسيديدس هذا
السؤال كمجرد مسألة دقة فنية ، كما قد يسأل المحققون اليوم سؤالاً كهذا عن
النصوص التي سيدرسونها . ماهو « خطأ » هنا ، ليس نصياً ، بل نقص نقدي .

اعتقد انه يمكن أن يُصدَّر النوع نفسه من الحكم على قسم كبير من العمل
الذي تنتجه ، سواء كباحثين نصوص او ك فسرّين ادبيين . تبدو لي نقاط الضعف
نقدية اكثر من كونها فنية ، ويمكن غالباً ارجاعها الى فشل النظرية - الفشل في بدء
البحث في مستويات أساسية . الى الدرجة التي تكون فيها هذه صحيحة ، الى ذلك
الحد يبقى هجاء ثوسيديدس المدرسي نموذجاً ومصدراً مهماً . قد يكون اننا سوف
لا نعرف ابدأ فيما اذا كانت الكلمة اليونانية الاصلية limos او loimos واننا سنعجز
الى الابد عن عبور حدود العهد الجديد اليوناني او الوصول الى ما بعد الجدار
المازوراتي (Masoratic wall) * والحدود الاسكندرانية ؛ قد يكون اننا سوف
لا نسمع ابدأ كلمة (God) غير المُفسَّدة واننا سوف لانرى هومر ، او حتى شيلي ،
واضحاً . اذا كانت هذه خسائر ، وهي كذلك ، فهي خسائر يمكن ملؤها بالمعنى ،
من اوجه عديدة - خسائر تحمل ثمرأ في ذكاء نقدي ، خسائر لاجابة بنا الى أن نحزن
عليها بل بالاحرى ان نجد « قوة » في ما بقي . . . في السنوات التي تجلب العقل
الفلسفي . »

* الجدار المازوراتي هي مجموعة التقاليد والملاحظات النصية للعهد القديم في العبرية .

ملحق برنامج المؤتمر

دراسات النصوص ومعناها بالنسبة للنقد الأدبي

مؤتمر كالتيج / ونيگارت

اسبوع ٢١ اذار ١٩٨٢

أدب عصر النهضة

محاضرة - الأحد ٢١ اذار ، الساعة ٥.٠٠ عصرًا

مكتبة ومعرض هنري إي . هانتنگتن الفني

« مسرحيات شكسبير المنقّحة »

الاستاذ ارنست أي . جي . هونيگمن

استاذ جوزيف كاون للدب الانكليزي

جامعة نيوكاسل آبون تاين

نيوكاسل آبون تاين ، انكلتره

ندوة - الاثنين ٢٢ اذار ، الساعة - ر ٩ صباحاً

مكتبة ومعرض هنري إي . هانتنگتن الفني

« تنقيح شكسبير لترويلس وكريسيدا »

الاستاذ ارنست أي . جي . هونيگمن

« مسائل نصيّه ، تأكيدات تحقيقيّه »

مايكل جي . وارين

استاذ الادب الانكليزي المشارك

جامعة كاليفورنيا ، سانتا كروز

رئيس الجلسة

أي . آر . براونمولر

استاذ الانكليزيه المشارك

جامعة كاليفورنيا ، لوس انجلس

الأدب الوسيط (ادب العصر الوسيط)
محاضرة - الاثنين ٢٢ اذار ، الساعة ٤ عصرًا
مختبرات ماويل وارنولد بيكمن
معهد كاليفورنيا الفني

« دراسة المخطوطات ودراسة ادب القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر في
انكلترا »

الاستاذ دريك بيرسل
مركز الدراسات الوسيطة
جامعة يورك ، يورك ، انكلترا

استراحة (وجبة طعام)
مكتبة كلتن كي . جودي التذكارية
صاله باكستر
معهد كاليفورنيا الفني
ندوة - الثلاثاء ٢٣ آذار الساعة ٩ صباحاً
مكتبة ميليكان التذكارية
معهد كاليفورنيا الفني

« نصّ جوسر : بعض المشاكل وبعض
التطورات الأخيرة »
الاستاذ ديريك بيرسل

« صعوبة پيرز پلاومن لنقد النص والنقد الأدبي »

لي پاترسن

استاذ الانكليزية المشارك

جامعة جونز هوبكنز ، بالتيمور

رئيس الجلسة

رالف هانا الثالث

استاذ الانكليزية

جامعة كاليفورنيا ، ريفرسايد

نظرية عامة ومناهج

محاضرة - الثلاثاء ٢٣ آذار ، الساعة ٤ عصرأ

مختبرات مايبل وارنولد بيكمن

« تطور نص مسرحية : ليل ونهار لستويارد »

دكتور فيليب كاسگل

مدرّس وأمين مكتبة

كلية ترينيتي ؛ كامبرج

استراحة

مكتبة كلنتن كي . جودي التذكارية

معهد كاليفورنيا الفني

ندوة - الأربعاء ٢٤ آذار ، الساعة ٩ صباحاً

مكتبة ميليكان التذكارية

معهد كاليفورنيا الفني

« تحقيق يوليسيس »

دكتور فيليب كاسكل

« الدراسات النصية والبليوغرافية وملائمتها

للتفسير الأدبي »

جيروم جي . ماكغن

استاذ دوريس وهنري دريغاس للانسانيات

معهد كاليفورنيا الفني

رئيس الجلسة

جيمس ثروب ، المدير

مكتبة ومعرض هنري إي . هانتنگتن الفني

الأدب الحديث

محاضرة - الأربعاء ٢٤ آذار ، الساعة ٤ عصرًا

قاعة محاضرات باكستر

معهد كاليفورنيا الفني

« نظام ترتيب القصائد في (اية) أعمال شعرية :

مشكلة للمحققين »

ايان جاك

استاذ الانكليزية

كلية همبروك

كامبرج ، انكلترة

استراحة

مكتبة كلنتن كي . جودي التذكارية
صالة باكستر
معهد كاليفورنيا الفني

ندوة - الخميس ٢٥ آذار ، الساعة ٩ صباحاً
مكتبة ميليكان التذكارية
معهد كاليفورنيا الفني

« حول تحقيق براوننگك »
الاستاذ ايان جاك

« هوننة قرصان بايرن »
پيترجي . مَننگك
استاذ الانكليزية المشارك
جامعة كاليفورنيا الجنوبية

رئيس الجلسة
الاستاذ جيروم جي . ماكن

الأدب الأمريكي
محاضرة - الخميس ٢٥ اذار ، الساعة ٤ عصراً
مختبرات مايل وارنولد بيكمن
معهد كاليفورنيا الفني

« الرقابة الذاتية وتحقيق النصوص »

دونا لد ،

استاذ بيرس باسدر ر بكليزية
كلية نيوكومب ، جامعة تولين

استراحة .

مكتبة كلتنن كي . جودي التذكارية
صالة باكستر
معهد كاليفورنيا الفني

ندوة - الجمعة ٢٦ آذار ، الساعة ٩ صباحاً
مكتبة ميليكان التذكارية
معهد كاليفورنيا الفني

« كيف يُكتشف المؤلفون المعنى »
مثال من التاريخ النصي لكتاب دوس پاسوس U.S.A
الاستاذ دونالد پايزر

« لغة الأفظاظ ، والمطروح ارضاً ، والمخطيء :
الرقابة والرقابة الذاتية في الأعمال المبكرة لمارك توين »
الاستاذ روبرت اج . هيرست
المحرر العام ، مشروع مارك توين
جامعة كاليفورنيا ، بيركلي

رئيس الجلسة

ديفيد سميث
استاذ الانكليزية المشارك
معهد كاليفورنيا الفني

رئيس الجلسة

ديفيد سميث

استاذ الانكليزية المشارك

معهد كاليفورنيا الفني

الملاحظات

١ - عُقد المؤتمر مُصغراً بصورة مقصودة . دُعِيَ عشر بَحَّاثين لألقاء محاضرة و/ أو بحث خاص بندوة . كانت المحاضرات مفتوحة للجمهور ؛ وكانت الندوات محصورة بالمشاركين العشرة الرئيسيين فضلاً عن مجموعة صغيرة من البَحَّاثين المهتمين ، بنحو اساسي من كاليفورنيا .

٢ - يمكن الحصول على منهج المؤتمر في ملحق في نهاية الكتاب .

الفصل الأول :

١ - إي أي جامبرز « تحلل شكسبير (محاضرة الاكاديمية البريطانية ، ١٩٢٦) اعيد طبعها في نواحي شكسبير (اوكسفورد ١٩٣٣) وفي تخمينات شكسبير لجامبرز (اوكسفورد ١٩٤٤) .

٢ - مايكل جي وارين ، الملك لير في الكوارتو والفلويو وتفسير الباني وادكار « في شكسبير : نموذج للطبيعة المتفوقة : بحوث من مؤتمر جمعية شكسبير الدولية واشنطن دي سي نيسان ١٩٨٦ اعداد ديفيد بيفنغتن وإل جي هاليو (نيو آرك ١٩٧٨) ص ٩٩ .

٣ - كاري تيلر ، « الحرب في الملك لير » شكسبير سير في ٣٣ (١٩٨٠) ص ٢٨ .

٤ - المصدر نفسه ، ص ٣١ .

٥ - نيقيل كوكهيل ، « تنقيح بعد التمثيل » في مهارات شكسبير المهنية (كامبرج ، ١٩٦٤) ص ١٨٣ .

٦ - المصدر نفسه ، ص ١٧٩ .

٧ - المصدر نفسه ، ص ١٩٨ .

٨ - هارولد جنكنس ، المشكلة البنيوية في هنري الرابع لشكسبير ، محاضرة تدشينية ، كلية ويست فيلد ، جامعة لندن ، ١٩٥٥ (لندن ١٩٥٥) ص ١٨ .

٩ - الرسائل المبكرة لوليم ودوروثي ووردزورث ، اعداد ارنست دي سيلنكورن (اوكسفورد ١٩٣٥) ص ٢٤٤ - ٢٤٥

١٠ - انظر إي أي هونيكن ، ثبات النص الشكسبييري (لندن ١٩٦٥) ص

١٣ .

- ١١ - دبليو دبليو كريغك ، فوليو شكسبير الأول (اوكسفورد ١٩٦٥) ص ٣٤٧ .
- ١٢ - هونيكمين ، ثبات النص الشكسبييري ، ص ٦١ .
- ١٣ - وارين « الملك لير في الكوارتو والفوليو » ص ٩٧ .
- ١٤ - ستيفن آ - كويتز ، تنقيح شكسبير « للملك لير » (پرنسيتن ١٩٨٠) ص ١٢٩ .
- قارنه كذلك بجيمس ثورب الذي يكتب بنحو توضيحي حول اضطرابنا لقبول الرأي القائل بان النسخ العمومية المختلفة من عمل ادبي هي في الحقيقة اعمال فنية مختلفة « مبادئ نقد النص » (سان مارينو ، كاليفورنيا ١٩٧٢) ص ٤٢ .
- ١٥ - عطيل ، تحقيق آليس ووكر (كامبرج ١٩٥٧) ص ١٦٥ .
- ١٦ - كريغك ، الفوليو الأول ، ص ٢٤١ .
- ١٧ - ملحق تايمز الادبي ، ٥ اذار ١٩٨٢ ، ص ٢٦٦ .

الفصل الثاني

- ١ - انظر ادموند مالون ، المحقق ، مسرحيات وقصائد شكسبير في عشرة مجلدات (لندن ١٧٩٠) ١ : ٦٨ .
- ٢ - صموئيل جونسن ، حول شكسبير ، تحقيق آرثر شربو ، المجلد السابع من طبعة بيل لاعمال صموئيل جونسن (نيوهيفن ١٩٦٨) ص ١٠٧ - ١٠٨ .
- ٣ - المصدر نفسه ، ص ١٠٦ .
- ٤ - چارلتون هينمن ، المشرف ، نسخة نورتن طبق الأصل (الفاسيميل) من الفوليو الأول (نيويورك ١٩٦٨) .
- ٥ - فريديسن باورز ، نصوص عملية وطبعات محدّدة ، في محاضرتان على التحقيق ، لچارلتون هينمن وفريديسن باورز (كولومبس ، اوهايو ١٩٦٨) ص ٣٣ - ٣٤ .
- ٦ - ملاحظات من شكسبير متبوعة باشارتين دالتين على الأقل : توقيع صفحة الكوارتو و/ او رقم الابيات في الفوليو (TLN) وتدوين الفصل - المشهد - السطر التقليدي كما يظهر في شكسبير - ريفر سايد ، تحقيق جي بليكمور ايفانسن (بوسطن ١٩٧٤) .
- الاقباسات من الكوارتو الأول لمسرحية الملك لير مأخوذة من الملك لير

١٦٠٨ : كوارتو بايدبول ، نسخ طبق الاصل من كوارتو شكسبير ، رقم ١ ، اشراف دبليو دبليو گريگك (اوكسفورد ١٩٣٩) . الاقتباسات من الفوليو لكل المسرحيات هي من فوليو هينمن .

٧ - لقد تطرقت الى هذه المسألة بتفصيل اكبر نوعاً ما في « تنقيص كنت » في تقسيم الممالك : نسختي شكسبير من « الملك لير » ، تحقيق غاري تيلر ومايكل وارين (اوكسفورد ١٩٨٣) ص ٥٩ - ٧٣ .

٨ - اود ان اشكر ستيفن آر كوتيز لجذب انتباهي الى هذا المقال . في اخراج اودري ستانلي للملك لير لشكسبير / سانتا كروز في تموز ١٩٨٢ ، كان لير غير مسلح وسحب سيف كورتوول لتهديد كنت .

٩ - حاشيتان مشاهتان من النص التقليدي لمسرحية الملك لير هي تطفّل الأشكال « ضارباً رأسه » (١/٤/٢٧١ ; TLN 784 : D2 وهو ارشاد مسرحي يبدأ مع بوب ، وأشكال « لابساً زهوراً بريه بنحورائع » (٤/٦/٨٠ ؛ 13٧ ; TLN 2526 التي تبدأ مع كاييل . الحاشية الأولى ، التي تقدّم تلمييحاً مسرحياً محتملاً جداً ، غير ضرورية بنحو واضح ؛ اما الأخيرة ، التي ليست تفسيراً ضرورياً لمظهر لير ، هي بالتالي فرض على النص .

١٠ - كما تمجها ، تحقيق اگنر لاثام (لندن ١٩٧٥) ص ٤٥ .

١١ - إي . أي . جي . هونيگمن « أدخل الأرشاد المسرحي ثانية :

شكسبير وبعض المعاصرين » شكسبير سيرفي ٢٩ (١٩٧٦) ص ١١٧ - ١٢٥ .

١٢ - كريولانس ، تحقيق فيليب بروكنبك (لندن ١٩٧٦) ص ٩٨ . يجب ان يلاحظ ان بروكنبك لا يعيد تحديد « ضده أولاً . . . العامة » .

١٣ - المصدر نفسه .

١٤ - يلاحظ جي . دبليو . ليفر ، في طبعته من صاع بصاع المنشورة في سلسلة أردن الجديد (لندن ١٩٦٥) ، أن « كل المحققين اعتبروا كلمة we الموجودة في الفوليو على انها me ، بسبب حرف M المقلوب . ولكن السياق يوحي بقراءة خاطئة نوعاً ما كـ 'your' للكلمة 'our' المختصرة في المخطوطة » (ص ١٢٦)

١٥ - مثلاً حديث ريگن في الملك لير « ألم تكن مهتداً بالخطر » (٣/٧/٥٢ ؛ TLN 2123 : HIV) ، وحديث كورنوول « اذا ترى الانتقام » (٣/٧/٧٢ ؛ TLN 2144 : HIV) كلاهما حديثان مقاطعان ينتهيان بشوارح في الكوارتو ، ولكن بنقاط في الفوليو .

١٦- جَيّ . إم . ايليس ، دي . جي . موات ، واج ، إس . روبرتسن
« نظرة أدق الى اهداف وطرق » ، مجلة اللغة الحديثة ٥٠ (١٩٦٦) ص ٢٨٣ .
١٧ - في هذا المجال افكر بشكل خاص في عمل راندول مكليود ، في ثلاثة
مقالات بصورة خاصة : المسحور : اسلوب الطباعة ومفهوم طبعات التهجئة
القديمة في النهضة والأصلاح ، السلسلة الجديدة ٣ (١٩٧٩) ص ٥٠- ٥٦ ؛
عدم تحقيق شكسبير في سباب ستنس ، ٣٣/ ٣٤ (١٩٨٢) ص ٢٦- ٥٥ ؛
« غون . لامزيد ، النصّ أحق في تيلر ووارين تقسيم الممالك ، ص ١٥٣- ١٩٣ .
انظر ايضاً جون راسل براون الأساس المنطقي للطبعات ذات التهجئة القديمة
لمسرحيات شكسبير ومعاصريه » في دراسات في البليوغرافيا ، ١٣ (١٩٦٠) ص
٤٩- ٦٧ ، وآرثر براون الأساس المنطقي للطبعات ذات التهجئة القديمة لمسرحيات
شكسبير ومعاصريه ! ردّ في دراسات في البليوغرافيا ١٣ (١٩٦٠) ص ٦٩- ٧٦
اللتان تكوّنان معاً مناقشةً ممتازة على موضوع الطبعات والنسخ الفوتوغرافية طبق
الأصل .

١٨ - مسرحيات شكسبير في الكوارتو : طبعة طبق الأصل لنسخ بصورة
أساسية من مكتبة هنري إي . هانتنگتن ، باشراف مايكل جَيّ . بي . ألين وكينيث
ميوار (بيركلي ولوس انجلس ١٩٨٢) .

١٩ - لحالة متطرفة ، انظر مقالتي « دكتور فاومستس : الشيخ والنص » في
النهضة الادبية الانكليزية ، ٢ (١٩٨١) ص ١١١- ١٤٧ ؛ وانظر ايضاً دراسة
ستيفن اورغيل المختصرة والحادة « ماهو النص ؟ » في فرص البحث في دراما عصر
النهضة ، ٢٤ (١٩٨١) ص ٣- ٦ .

٢٠ - لمسح للمسائل التي تخص الملك لير وعطيل ، انظر إي . أي . جَيّ .
هونيگمن « مسرحيات شكسبير المنقحة : الملك لير وعطيل » في المكتبة ، السلسلة
السادسة ، ٤ (١٩٨٢) ١٤٢- ١٧٣ .

٢١ - روميو وجوليت : نصوص متوازية من اول كوارتوهين ، إعداد بي .
أي . دانيال (لندن ١٨٧٤) ؛ الملك لير ، تحقيق آبلتن مورغان ، المجلد العاشر
من شكسبير بنكسايد (نيويورك ١٨٩٠) ؛ هاملت : نصوص متوازية
الكوارتوهين الاول والثاني والفوليو الاول ، إعداد ويلهلم فيتور ، اعدادت طبع
شكسبير ٢ (ماربورگ ١٨٩٢)

٢٢ - كان الدكتور جونسن مدركاً بنحو جيد لمسألة « الضرر » بالنص

والدور الملائم للتعليق : طالما حدّدتُ خيالي بالحاشية ، يجب ألا يُعتبر مستحقاً للشجب اذا كنت قد تركته ليلعب على بعض هواه في ملكيته الخاصة . ليس هناك خطرٌ في الحدس اذا قُدِّم كحدس ؛ وطالما يبقى النص غير متضرر يمكن أن تُقدِّم تلك التفسيرات بأمان ، التفسيرات التي لا تُعتبر حتى من قبل الذي يقدمها ضرورية أو أمينة (حول شكسبير ، ص ١٠٨) . وادرك مالون مشكلة الملاحظات التي تكون موجودة في الغلاف الخلفي لاي كتاب : انا واثق من انه اذا كانت الملاحظات منعزلة عن النص ، فان العديد من القراء ليقفون بدون علم ، أحرى من ان يتحملوا المشكلة الناتجة عن اشارات دائمية من جزء من مجلد الى جزء آخر منه (مسرحيات وقصائد ، ١ : ٤٤) .

٢٣ - ستيفن بووث ، سونيات شكسبير (نيو هيطن ١٩٧٧) .
 ٢٤ - أنا مدينٌ لراندا لمكليود لجذب انتباهي الى امثلة « fild » (السونيت ٦٣) و « barenes » (السونيت ٥) للقاء مع النصوص الاصلية في النسخة طبق الأصل مخاطره ايضاً كما تبين جين اديسون روبرتسن في « زوجه أم عاقل - العاصفة ١٧٨٦/١ » دراسات في البيليوغرافيا ٣١ (١٩٧٨) ص ٢٠٣ - ٢٠٨ .
 ٢٥ - اج . اج . فيرنيس ، المحقق ، الملك لير ، طبعة نيوفارايوروم ، الطبعة التاسعة (فيلادلفيا ١٨٨٠) ص ٦ .
 الفصل الثالث

١ - إي . كي . چامبرز ، وليم شكسبير (اوكسفورد ١٩٣٠) ١ : ٤٤٣ .
 ٢ - انظر بن جونسن ، تحقيق سي . اج . هيرفورد ، بيرسي سيمپسن ، وايفيلين سيمپسن (اوكسفورد ١٩٢٥ - ١٩٥٢) ١ : ٤١٥ .
 ٣ - چامبرز ، شكسبير ١ : ٣٥٥ .
 ٤ - انظر المصدر نفسه ٢ : ٣٢٦ ، ودبليو . بارلو موعظة أُلقيت في باولزكروس (١٦٠١) sig D5b .

٥ - جي . بي . هاريسن تراجيديات شكسبير (اوكسفورد ١٩٥١)

الفصل السادس .

٦ - انظر ترجمات چامبن الكتب السبعة لللياذات (١٥٩٨) درع أشيل (١٥٩٨) ؛ هيولات بيت الجواهر للفن والطبيعة (١٥٩٤) ؛ في . سافيولو ، في سافيولو ، مهنته (١٥٩٥) .
 ٧ - لطول ايسيكس انظر جي بيتو - موليت المُلتهمون (١٥٩٧) sigE4b .

٨ - قارن آر . پريكيٲ ، شهرة الشرف (١٦٠٤) sig. Bib, B3b ،
جي . بي . هاريسن جريدة اليزابيثية (أخيرة ، ١٥٩٩ - ١٦٠٣ (١٩٣٣) ص
١٥٦ إي . ام تينيسن انكلترة الاليزابيثية (ليمنگتن سبا ، مطبوع بصورة خاصة ،
١٩٣٣ - ١٩٦١) ١٠ : ١١٢ ؛ ١١ : ٢٤٤ - ٢٤٦ ؛ بي . ام . هندوفر ،
سيسيل الثاني : الارتفاع الى السلطة ، ١٥٦٣ - ١٦٠٤ (لندن ١٩٥٩) ص ٢٩ ،
٢٣

٩ - بالنسبة لبيركلي ك « نسطور » انظر سي اوكلاند ، الملكة اليزابيت
(١٥٨٥) sig. D2a ؛ مقارنة الشعب الانكليزي والاسباني ، ترجمة آر . أشلي
(١٥٨٩) Sig. Dia تينيسن انكلترة الاليزابيثية ٨ : ٣٢٩ . يظهر ان اللورد بيركلي
لم يكن المناويء السياسي لايسيكس ، وتحوّل السير روبرت سيسيل ضد ايسيكس
فقط بعد وفاة بيركلي (١٥٩٨) . ولكن اصبح دور سيسيل في مناوئة ايسيكس
واضحاً في ١٦٠١ لدرجة انه كان من الطبيعي الافتراض ان مجموعة « سيسيل » قد
خطّط سقوطه ، افتراض يشترك فيه بعض المؤرخين المتأخرين . انظر تينيسن ،
انكلترة الاليزابيثية ، ١٠ : ٢٣ ، ٣٠٧ ؛ ١١ : ٤٢٤ ، ٤٧٠ والصفحات
التالية .

١٠ - صاغ شكسبير الكلمة « mappery » (قاموس الانكليزية القديمة) ؛
قد يكون مهماً ان نسطور انكلترة ، اللورد بيركلي ، شجع بنحو خاص صنع
الخرائط ، لاغراض سياسية وعسكرية .

١١ - تينيسن ، انكلترة الاليزابيثية ، ١٠ : ٣١٤ ، ١١ : ٤٢٤ .
١٢ - قارن ترويلس وكريسيدا ٣/٣ - ٢٠٥ - ٢٠٦ ، وينيسن ، انكلترة
الاليزابيثية ، ١١ : ٤٧٧ ، ٥٦٠ .

١٣ - تينيسن ، انكلترة الاليزابيثية ، ١١ : ٤٩٤ .
١٤ - المصدر نفسه ، ١١ : ٤٦٩ - ٤٧٠ ، ٥٣٢ .
١٥ - كتاب السير فيلك غريفل عن حياة السير فيليب سيدني ، تحقيق نوبل
سمث (اوكسفورد ١٩٠٧) ص ١٥٦ .

١٦ - انظر تينيسن ، انكلترة الاليزابيثية ، ١١ : ٥٢٦ .
١٧ - مقتبسة من قبل دبليو . بي . ديفيرو ، حياة و رسائل آل ديفيرو ،
ايرلات ايسيكس (١٨٥٣) ، ٢ : ٩٥ .

١٨ - قارن ايضاً تلميح جونسن الى اليزابيث وايسيكس عربدات سينثيا (١٦٠١) ، بن جونسن ، ١ : ٢٦ والصفحات التالية .

١٩ - تينيسن ، انكلتره الاليزابيثية ، ١٢ : ٢٤٢ . قارن المصدر نفسه ، ١١ : ٢٤٣ - ٢٤٦ ، وألن جي . آر . سمث ، خادم آل سيسيل : حياة السير مايكل هكس ، ١٥٤٣ - ١٦١٢ (توتوا ، نيوجرسي ١٩٧٧) ص ١٢٢ .

٢٠ - انظر ترويلس وكريسيدا ، ١٣٨/٣/٢ والاسطر التالية .

٢١ - سجل النساخين ، ٧ شباط ١٦٠٣ .

٢٢ - انظر اوراق الدولة ، داخلية ، ١٥٩٨ - (١٦٠) ، ص ٥٧٣ .

٢٣ - انظر دبليو . دبليو . غريغ ، فوليو شكسبير الأول (اوكسفورد ١٩٥٥) ص ٣٤٧ ؛ آليس ووكر ، المحققه ، ترويلس وكريسيدا (كامبرج ١٩٥٧) ص ٢٠٦ « يحدث احياناً ان يظهر بيت او جزء من بيت مرتين وبنحو منفصل في مشهد واحد ، وأن يكون ظهوره الأول خطأ واضحاً (غريغ ، الفوليو الاول ، ١٦٥) . يحاول غاري تيلر ، في مقال حديث ، ان يبرهن أن هناك « دافع مسرحي بسيط لاضافة نصف البيت الموجود في الفوليو الى بداية حديث يولييس : فبدونه ... قد لايعرف المشاهدون عمن يتحدث يولييس . » (انظر تيلر ، « ترويلس وكريسيدا : بيليو غرافيا ، تمثيل ، تفسير » دراسات شكسبير ١٥ (١٩٨٢) ص ١٠١ اجد هذا صعباً تصديقه طالما (١) ان ترويلس هو الطروادي الوحيد الذي لديه سبب لأن « يظهر بهذا الثقل » و (٢) قد تم توكيد شبابه المفرط دائماً (١/٢/٧٩ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ٢٢٦ ، الخ) .

٢٤ - هارولد جنكنس ، المشكلة البنيوية في هنري الرابع لشكسبير (لندن ١٩٥٦) .

٢٥ - ووكر ، ترويلس ، ص ١٦١ .

٢٦ - المصدر نفسه ، ص ١٩١ .

٢٧ - تيلر « ترويلس وكريسيدا : بيليوغرافيا ، تمثيل ، تفسير » ص ١٠٠ .

٢٨ - تيلر (المصدر نفسه) يُتَبَيَّن ان نسخة الناسخ جاءت محتملاً بين اوراق شكسبير ونص الفوليو .

٢٩ - قارن « لتحل بي المصائب اذا اصاب اتهامي السيء ذلك الرجل » عطيل (١٧٧/٣/١ - ١٧٨ liteonme ك ؛ على رأسي (onmyhead) ف) ؛

« ايها الدوق المجلل أعِرْ أذنأ صاغية لما أقول (a graciouseare) (عطيل ١/٣/٢٤٣ - ٢٤٤ ك ؛ your prosperous ف) . يمكن طبعاً ان تكون التكرارات من هذا النوع افسادات نصيّه ؛ ولكننا غير مغولين بالافتراض انها كلها افسادات نصيّة .

٣٠ - لقد كتب جَيّ إم نوزورثي بالتفصيل عن تنقيح ترويلس وكريسيدا في مسرحيات شكسبير العرضية (لندن ١٩٦٥) ارى اننا اقرب الى الاعتقاد في أن شكسبير بدأ بكتابة المسرحية كتراجيديا ، ولكننا نختلف حول تاريخ كتابة المسرحية وتفاصيل اخرى .

الفصل الرابع

١ - في حين أن اسلوب التعبير شاملٌ ، فان هذا المثال الخاص مأخوذاً من آرشيالد أي . هل « بعض المبادئ الأساسية للدراسة التصنيفية للنصوص » في دراسات في البليوغرافيا ، ٣ (١٩٥٠ - ١٩٥١) ص ٧٦ . يعلن هل على جملة ثيو بالذ ababbled of green fields

٢ - غوردن دي . في « الانتقائية الصارمة ام العقلية - أيها ؟ في دراسات في لغة ونص المعهد الجديد ، ملاحق نوفوم تيستا ميتوم ٤٤ ، باشراف جيمس كي ايليوت (ليدن ١٩٧٦) ص ١٧٧ . يجادل في ضد الانتقائية الصارمة لجورج كيلباتريك ولصالح الرجوع الى النزعة المحافظة لهورت .

٣ - الأستثناء هو فثيتون أي . ديرينك ، مبادئ وتطبيق تحليل النص (بيركلي ولوس انجلس ١٩٧٤) .

٤ - اريك جي . شتاني ، نسخة ب من بيرز پيلاومن ، طبعة جديدة « في ملاحظات واسئلة ٢٢١ (١٩٧٦) ص ٤٣٦ العروض المهمة الاخرى هي لديرينك بيرسل ، ميديوم ايقوم ٤٦ (١٩٧٦) ص ٢٧٨ - ٢٨٥ ؛ منفريد كورلاش ، ارشيف ، ٢١٣ (١٩٧٦) ص ٣٩٦ - ٣٩٩ ؛ جَيّ . أي . دبليو . بينيت استعراض (عرض) الدراسات الانكليزية ، السلسلة الجديدة ٢٨ (١٩٧٧) ص ٣٢٣ - ٣٢٦ ؛ والاكثر نقدياً وشمولياً ديفيدسي . فاوئر ، الكتاب السنوي للدراسات الانكليزية ، ٧ (١٩٧٧) ص ٢٣ - ٤٢ .

٥ - آن هادسن « الانكليزية الوسطى » في تحقيق نصوص العصر الوسيط ، باشراف أي . جي . ريگ (نيويورك ١٩٧٧) ص ٤٢ ، ٤٤ .

٦ - هذا المثال مُقدّم من قبل هل ، « بعض المبادئ الأساسية » ص ٨٢ .

٧- مثلاً يوفر المقال المهم لأي . آي . دويل وإم . بي . پارکس « إنتاج نسخ حكايات كانتربيري وكونفيسو أماتيس (أعراف الحب) في اوائل القرن الخامس عشر ، في كتاب ناسخين ، مخطوطات ومكتبات من العصر الوسيط ، اعداد . إم . بي . پارکس وأندرو واطسن (لندن ١٩٧٨) ص ١٦٣ - ٢١٠ ، معلومات مفيدة جداً تتعلق بمخطوطات جوسر المبكرة ، وخاصة ايلسمير وهنكرت ، فضلاً عن معلومات حاسمة حول التلقي واثامط القراءة ، ولكنه لا يطور (ولا هو معني بذلك) فهمنا للعلاقات النسبية بين هذه المخطوطات . باختصار ، في حين أن **codicology** (الكوديكلوجيا) هو بالتأكيد احد اخصب حقول البحث الحديث في الدراسات الأدبية الوسيطة ، إلا أن ملائمته لنقد النص لم تُوضَح بعد .

٨- ربما ان اكبر هجوم مدمر على **stemmatics** (علم النسب) هو الذي شُن من قبل جورجيو پاسكالي ، أولاً في عرضه لكتاب نقد النص لپول ماس (لايزغ ویرلین ١٩٢٧) في گنومون ٥ (١٩٢٩) ص ٤١٧ - ٤٣٥ ، ٤٩٨ - ٥٢١ ، ثم في كتابه الموسع جداً تاريخ التقليد ونقد النص (فلورنس ١٩٥٢ ؛ الطبعة الثانية ١٩٦٢) للرفض المشهور لكـ (**stemmatics**) من قبل جوزيف بيدير ، انظر تحت ، الملاحظة ٩ .

٩- التقييم الملفوظ بنحو اكمل لرفض بيدير لكـ (**stemmatics**) هو « تقليد مخطوطة قصيدة الظل : تأملات حول فن نشر النصوص القديمة » ، رومانيا ٥٤ (١٩٢٨) ص ١٦١ - ١٩٦ ، ٣٢١ - ٣٥٦ .

١٠- حُدِّثت أسس تحديد الاختلافات الخاصة بالناسخ بأنظم شكل من قبل جَي . جَي . كريسباخ ، نوفوم تيستا ميتوم كريس ، المجلد الاول (لندن وهاله ١٩٩٦) . حول مساهمة كريسباخ في نقد النص وملائمته المستمرة ، انظر برنارد اورجارد وتوماس آر . دبليو . لونكستاف ، المشرفان ، جَي . جَي ، كريسباخ : دراسات اجمالية ونقدية نصية ، ١٧٧٦ - ١٩٧٦ (كامبرج ١٩٧٨) .

١١- بيرز بلاومن : النسخة A ، تحقيق جورج كين (لندن ١٩٦٠) ص ١ - ١٧٢ .

١٢- يجب الاعتراف بأن كين وفييا بعد كين ودونالدسن ، يعبران عن الطبيعة الافتراضية لاستنتاجاتها الاولى بشكل تجريبي اقل مما تم توقعه . لمناقشة منهج مشابه جداً ، والذي يؤكد على الطبيعة التمهيدية للاستنتاجات الاولى ، انظر تقييم

الممارسة التحقيقية المقدّمة من قبل بي . إف . ويستكوت وإف . جي . أي . هورت ، العهد الجديد باليونانية الاصلية (لندن ونيويورك ١٨٨١ ، طبعة منقّحة ١٨٩١) ١ : ٥٤١ - ٥٦٢ .

١٣ - يقدّم كين تصنيفه على كونه متينٌ بدرجة اساسية ان لم يكن فقط لاختبار علم الانساب (genealogy) المقدم من قبل توماس أي . نوت وديفيد سي . فاوئر في كتابها بيرز بلاومن : طبعة نقدية لنسخة A (بالتيمور ١٩٥٢) ، ولكن ، في حين ان هذا ربما كان الدافع الاولي ، فانه لم يُثبت تقريباً انه الهدف الوحيد المقدم . بشكل مشابه ، يقدّم كين ودونالدسن تصنيفهما لمخطوطات النص B كجواب للتقييم المقدم من قبل إي . جي . في رسالة ماجستير في جامعة لندن (١٩١٤) نُشرت فيما بعد من قبل إي . بلاكن « ملاحظات على مخطوطات النص B من بيرز بلاومن » مجلة الفيلولوجيا الانكليزية والالمانية ، ١٧ (١٩١٨) ص ٤٩٨ - ٥١٨ . ولكن هذه الايضاحات خادعة نوعاً ما : ان محاولة التصنيف هي الجزء الحاسم من تقييم الدليل الوثائقي ، وإن اي مشروع تحقيقي فشَل في محاولة تصنيف كهذا ليكون ناقصاً بشكل خطير . في عرضهما هنا ، قد نلمح التحامل ضد علم النسب لدى المحققين .

١٤ - للاساس المنطقي لهذا الشمول المتبادل ، انظر تحت ص ٧٠ - ٧١ اعلاه .

١٥ - انظر دبليو دبليو غريغك ، حساب الاختلافات ، (اوكسفورد ١٩٢٧) ص ١١ . يبدو ان كتاب غريغك قد مارس تأثيراً قوياً في المحققين ، سويّاً مع تأثير كتابات أي . إي . هاوسمن . مثلاً ، يمكن عقد مقارنة منوّرة بين « تطبيق الفكر على نقد النص » (١٩٢١) لهاوسمن و « سايكولوجية محققي النصوص الانكليزية الوسطى » (١٩٦٦) لدونالدسن ، اعيد طبعها في كتابه التحدث عن جوسر (نيويورك ١٩٧٠) ص ١٠٢ - ١١٨ . انه لممتع بدرجة كافية ان اول طالب لهاوسمن في يونيفر سيتي كوليج في لندن ، كان هو آر . دبليو . جامبرز ، الذي بدأ طبعة بيرز بلاومن التي بدأ كين (ايضاً من يونيفر سيتي كوليج / لندن) ودونالدسن باكملها .

١٦ - انظر مثلاً مناقشة كين ودونالدسن في الصفحات ١٢٩ - ١٣٠ ، وعن سحب كين لقرارات اتخذها خلال تحقيق نص في حين كان لا يزال « مُضللاً بهدف التحقيق المحافظ » ، انظر ص ٢٠٥ الملاحظة ٥٤ ، وص ١٢٩ الملاحظات

١٧ - كما يقول كين ودونالدسن « يوضح هذا الموقف للمحقق اللاهية النسبية لقوة الاثبات كدليل للاتصال ، ويوجه انتباهه الى القراءات » (ص ٦٣) ؛ وضيفان في ملاحظة « يجب ان تراجع القاعدة القديمة القائلة يجب ان توزن المخطوطات ، لا ان تحصى ، لتصبح . ويجب ان توزن القراءات ، لا ان تحصى المخطوطات . ولكن لغير المتمرس في نقد النص ، يكون ترتيب الفاظ حسب شكل مختلف مؤثراً (ص ٦٣ الملاحظة ١٠٠) .

١٨ - يمكن ان تكون هذه الارقام تقريبية فقط لان كين ودونالدسن لا يزودان القارئ في الحقيقة بمعلومات دقيقة حول هذه النقطة ، ويمكن ان تؤكد فقط بمقارنة نصي A و C المحققين (الاخيرة ليس ميسوراً للقارئ لحد الآن ، ولكن تم الرجوع اليه من قبل كين ودونالدسن) بيتاً بيتاً . النقطة مهمة لان هناك في بعض الحالات نسب اتصال مختلفة جداً ، اعتماداً على نوع المقارنة المعقودة ، للحكم على الاقل بارقام تقريبية ؛ انظر في ادناه الملاحظة ٥٢ .

١٩ - يرى كين ودونالدسن ان « هذه المناقشات بين النص A و C مقابل النص B النموذجي تصل الى تقييم اجباري لنوعية هذا النص النموذجي ؛ فهي ، في الحقيقة ، الحالات المحددة في تحقيق نسخة B من بيرز بلاومن (ص ٧٦) ، لانها ، بشكل افتراضي ، تظهر مدى وطبيعة الفساد الذي اصاب النموذج . بقدر ما انا قادر على التقرير ، لا يورد كين ودونالدسن حالة واحدة حيث لا يتفق B مع AC ولكن يمكن الاعتقاد وبانه ، على اساس داخلية ، أصلي .

٢٠ - يجب ألا يُسمح لاستعمال الرموز A و C ان يحجب الحقيقة أن ما يعتمد قواعداً للمقارنة ليست مجرد معلومات بل نصوص معادة صياغتها والتي هي نتائج العملية التحقيقية المنجزة هنا نفسها . كان نص C ، قبل ان يكون مطبوعاً ، بعيداً عن محققه جي . أي . راسل لكي يكون بمقدوره ان يزود كين ودونالدسن بقراءات ؛ انظر الملاحظة ١٨ اعلاه .

٢١ - لماذا لم تُنجز المقارنتان الباقيتان ، A و B مع C و A مع C ، غير مشروح ، على الرغم من أنه في حالة A مع C يجب ان يكون السبب عدم وجود الفرصة وعدم ملائمتها لمسألة اتصال B . إن مقارنة A و B مع C هي بالتأكيد ملائمة ، ولكن ربما ليست هناك حالات حيث تقف A و B مقابل نص C غير المراجع بشكل يُظهر شيئاً آخر غير اتصال C . مع ذلك ، فان هذا حذفٌ ينتهك الطبيعة

٢٢ - انظر بصورة خاصة عرض فاوئر المستشهد به في الملاحظة ٣ في اعلاه .
 ٢٣ - يستعمل المحققان اجراءً مماثلاً لتحديد كون الابات الستة والاربعين التي تتجانس استهلالياً في المقطع ما قبل الاخير او الاخير خاصة بالناسخ . لوجود اربع شدات ، فان حقيقة وجود اثنتي عشرة صيغة تجانس استهلالية محتملة في مقطعين هي ملاحظتي وليست ملاحظة المحققين ، ولكن يبدو انها تدعم رأيها .
 ٢٤ - ويسكوت وهورت ، العهد الجديد ، ١ : ٥٤٣ .

٢٥ - هذه المخطوطة هي كوريوس كريستي او كسفورد ٢٠١ (ف) ، التي هي بالمعنى القديم مخطوطة لا يمكن الوثوق بها تماماً : ففيها ٧٠٠ خطأ موروث من تقليد B النموذجي ، و ٥٠٠ اخرى تشترك بها مع الزوج النسبي (التطوري) لها R ، واللدان ، لذلك ، ينسلان من سلف مشترك في انتقال معين من النموذج B ، و « ماث اخرى » تشترك بها مع مجموعة واسعة من المخطوطات ، واكثر من ١٠٠٠ خطأ تنفرد بها . ومع ذلك ، فهي الوحيدة التي لها « تقريبا مائة » قراءة يعدها المحققان اصلية ، اكثر من ٧٠ منها مبرهنة ايضاً بواسطة A و C او بواسطة A و C .
 يجب ان تُعزى المشكلة التي يواجهها المحققان الى هذه الاصلية . فبعد مناقشة مستفيضة (ص ١٦٥ - ١٧٣) طُبِّقَ فيها كل من الشروح الثلاثة المحتملة - التصحيح ، الاعداد التصادفية للاصلية بواسطة الاختلاف المتقارب ، او بقاء الاصلية هنا وطمسها بواسطة الاختلاف المتقارب في كل المخطوطات الاخرى - على كل من القراءات السبعين المبرهنة بواسطة تقاليد المخطوطات للنسخ الاخرى ، يستقر المحققان على تصحيح من مخطوطة نموذجية كحل لها . نرى ايضاً اختبارهم المعتاد للفرضيات ضمن سياقٍ حيث يدعم الاستعمال التألفي والبرهان الاصلية لفرض الوصول الى تفسير (شرح) موثوق للدليل . فكما يقولان في سياق آخر « إن تفسير الظواهر النصية على انها اعتباطية هو باعترادنا ، مسموح به فقط حينما يكون هناك بديل معقول ، اي حينما تكون التفسيرات الاخرى وفق العمليات المترسّخة للسبب والنتيجة غير مقبولة » (ص ١٠٣) ، الكلمات المؤشّرة بخط تحصيلي) . اذن فهما يحدّدان التصحيح بواسطة هذا الاختبار من نص ما قبل نموذجي كعملية راسخة للسبب والنتيجة .

٢٦ - يمكن ان تعني « الانتقائية على الاقل معينين ومحملاً ثلاثة اشياء : (١) اختيار حريين القراءات » (ارنتست سي . كولويل ، دراسات في منهج نقد النص

العهد الجديد ، وسائل ودراسات العهد الجديد ([ليدن ١٩٦٩] ص ١٥٤) ،
 (٢) اختيار بين قراءات مأخوذة ، ليس من مخطوطات منفردة ، بل من تقاليد نسبية
 مختلفة ، اي من ما يدعى في النقد التوراتي بـ « انماط النصوص » (انظر ايضاً كارلو
 إم . مارتيني « الانتقائية والاتيكية (Atticism) في نقد نص العهد الجديد اليوناني »
 في حول اللغة ، الثقافة ، والدين : مقالات تكريمية ليوجين أي . نيدا ، باشراف
 ماثيوبلاك ووليم أي . ستانلي [ذي هيك ، ١٩٧٤] ص ١٤٩ - ١٥٦) ، و (٣)
 « الانتقائية التي ليست حجز فروع العلم المختلفة في حجيرات مُغلقة ؛ فللقند
 اللفظي ، والنقد الخارجي والداخلي ، كلها ادوار تلعبها » (ليون فاكاناي ، مدخل
 الى نقد نص العهد الجديد ، ترجمة بي . في . ميلر [لندن ١٩٣٧] ص ٩١ ؛ مُتَشَهِّد
 به من قبل كولويل ، دراسات في المنهج ، ص ١٥٤ ، الملاحظة ٢ . انظر ايضاً
 الملاحظة ٢ اعلاه) .

٢٧ - لشروح مماثلة ، انظر مناقشة كين ودونالدسن ، الصفحات ٨٢ و ٨٤
 وفي اماكن كثيرة .

٢٨ - المثال المشهور حالياً لتصحيح المحقق الذي يتحول الى غموض هو B /
 ٣ / ١٢٣ ، حيث يُقرأ نص النموذج B (bely ioye) ويصححه المحققان الى
 (belyue) الموجودة في نص A او (الى التهجئة الموجودة في المخطوطة) (bilyue) .
 تعني هذه الكلمة الاخيرة « مساندة » - تُقرأ اربعة عشر مخطوطة من النص A الكلمة
 الاسهل معجمياً (liflode) - ولكنها يمكن أن تُفسر ، كما تشير آن هاوسن ، كـ
 (bileue) او (faith , belief) (هاوسن ، الانكليزية الوسطى ، ص
 ٤٣ - ٤٤) . يبدو هذا ، في داخل الجملة ، معنى غير مناسب جداً : لقد مَرَّقَ يميز
 لَتَوْه الغفران الذي اعطي له من قبل الصدق ويُعلن بغضب بانه سوف لا (aboute)
 (my bely ioye ? bilyue ? so bisy be na moore) . تُفكّر هاوسن في انه اذا كتب
 لانكلند (bilyue) / (Belyue) في A ، (اليس محتملاً انه ادرك تشابهها غير
 المحظوظ في التهجئة مع الاسم غير الملائم bileue ، Faith وهذا ارباك ممكن انه
 حاول ان يتجنبه بابدال الكلمة الى مرادف اقوى ؟) ولكن هذا الغموض هو الذي
 يَسِمُ bilyue كصعوبة (difficilior) وبذلك يُحتمل ان تكون هي الاصلية اكثر من
 (bely ioye) غير الغامضة ، على الرغم من الحقيقة أن (كما تشير هاوسن ايضاً)
 (belyioye) نادرة معجمياً (ص ٥٥ الملاحظة ٤١) . فضلاً عن ذلك ، بالنسبة
 لكين ودونالدسن ، هناك في ٣٠١/١١ - ٣٠٢ من النص B سلسلة معقدة من

الآفسادات التي تبرز فقط بسبب غموض (bilyue) ، وهو غموضٌ مُضَعَّفٌ لدرجة ان المقطع باكملة محذوف من النص C (ص ١١٤) . يدعم هذا المقطع وعدة مقاطع اخرى في C ، استعمال (bilyue) حتى عندما تكون غامضة ، على انه استعمال تألفي خاص بالمؤلف ، وان افساده ليفيد في تحديد الاستعمال الخاص بالناسخ بخصوص الكلمة نفسها .

٢٩ - والاس ستيفنسن ، « رجلٌ حاملٌ شيئاً » القصائد المجموعة (نيويورك ١٩٦٨) ص ٣٥٠ ، التأشيرات تخصني .

٣٠ - ستوحي هذه المناقشة ، اذن الى ان تحديد المحققين لقراءة على انها اصلية لانها تحمل معنى افضل ، ونوعاً ما اكثر ملائمة (ولذلك اصعب) (ص ١٤٥) يناقض ذاته ضمناً .

٣١ - يمتد مدى التواريخ المخصصة للمخطوطات من اواخر القرن الرابع عشر - بدايات القرن الخامس عشر حتى اواسط القرن السادس عشر ؛ لا توجد مخطوطات يمكن تثبيت تاريخها في القرن الرابع عشر بدون غموض . هناك بصورة طبيعية ، عدة اختلافات تخص التسلسل الزمني ، ولكنها تمثل حسب اظهار المحققين نسبة قليلة جداً من الكل .

٣٢ - انظر ايضاً ، مثلاً ، تعليقات كين ودونالدسن في الصفحات ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٨٣ واماكن اخرى .

٣٣ - توماس كارلايل « جان بول فردريك ريختر » (١٨٢٧) ، مقتبس من قبل مير ابرامز ، المرأة والمصباح (نيويورك ١٩٥٣) ص ٢٦ .

٣٤ - أي . إي . هاوسمن ، المحقق ، إم مانيلى آسترونوميكون ليربريموس (لندن ١٩٠٣) ص ١٦ - ١٧ .

٣٥ - أي . إي . هاوسمن ، المحقق إم مانيلى آسترونوميكون لير كونيتوس (لندن ١٩٣٠) ص ٣٦ - ٣٧ .

٣٦ - حول ايكهورن ، انظر ايلينور إس . شافر ، « قبلاخان » وسقوط اورشليم (كامبرج ١٩٧٥) ص ٢١ - ٢٤ ؛ والملاحظة ٣٧ ادناه .

٣٧ - انظر مايكل مارين ، الملحمة الرمزية (شيكاغو ١٩٨٠) ص ١٩١ ؛ وضح اعتماد وولف على مقدمة ايكهورن من قبل أنطوني گرافتن « مقدمات نقدية لفردريك اوغست وولف » مجلة معهد دوربيرگك وكورتاولد ٤٤ (١٩٨١) ص ١٠١ - ١٢٩ .

٣٨- إف . أي . وولف مقتبس من قبل آر . سي . جيب ، هومر : مدخل الى الالياذه والاديسا (كلاسكو ١٨٨٧) ص ١١٠ .

(Vix mihi quisquam irasci et succensere gravius poterit , quam ipse facio mihi) هذه الترجمة معطاة من قبل هاورد كلارك ، قرأ هومر : مقدمة تاريخية الى الالياذه والاديسا (نيوارك ، ديلاور ١٩٨١) ص ١٥٩ .

٣٩- كما فهم بيدير تماماً ، وهو اليقظ للقوة الثنائية التي تحفز نقد النص ؛ انظر ص ٦٧ - ٩٦ اعلاه .

٤٠- رومان جاكوبسن مقتبساً من قبل رينيه ويليك « سقوط التاريخ الادبي » اعمال المؤتمر السادس للجمعية العالمية للادب المقارن ، باشراف مايكل كادو وآخرين (شتوتكارت ١٩٧٥) ص ٢٩ .

٤١- وليم ووردز ورث ، التمهيد (١٨٠٥) ٦ / ٥٧٠ - ٥٧١ .

٤٢- صموئيل تيلر كولرج حوار على الطاولة (١٨٣٠) ، مستشهد به من قبل ابرامز ، المرأة والمصباح ، ص ٢٥٧ .

٤٣- انظر إلم . اج . ابرامز ، ماوراء الطبيعة الطبيعية (نيويورك ١٩٧١) ، والبليوغرافيا الادبية لكولرج ، تحقيق جَي . شو كروس (اوكسفورد ١٩٠٧) .

هناك اثنتان من مقالات كولرج المضممتان في طبعة شو كروس من البليوغرافيا ، وثيقتا الصلة بالموضوع وهما « حول فن الشعر او الفن » و « حول مبادئ النقد العبقري » .

٤٤- مثلاً جيرالد كراف ، الادب مقابل نفسه (شيكاغو ١٩٧٧) .

٤٥- آر . إس . كرين ، لغات النقد وتركيب الشعر (تورينوتو ١٩٥٣) ص ١٢٣ - ١٢٤ ، مستشهد به من قبل جوناثان كالر ، تتبع الرموز (ايثاكا ١٩٨١) ص ٥ .

٤٦- اريك اورباخ « فيكو والتاريخية الجمالية » في مشاهد من دراما الادب الاوربي (نيويورك ١٩٥٩) ص ١٩٧ . وملائمة ايضاً هي مقدمة اورباخ لكتابة اللغة الادبية وجهورها في اواخر العصر اللاتيني القديم وفي العصور الوسطى (برنستين ١٩٦٥) ص ٥ - ٢٤ .

٤٧- مرصوفة كذلك من قبل فردريك ليوفي « خطاب الى ساكولار فير كارل لاكمان في ٤ اذار ١٨٩٣ » في *Ausgewählte Kleine Schriften* ، اعداد ادوارد

فرانكل (روما ١٩٦٠) ص ٤١٦ . الكتاب الاساسي عن لاكمان هو سيبا سيتانو تيمبانارو ، اصل طريقة لاكمان (فلورنس ١٩٦٣) الذي اعتمدت عليه طوال مناقشتي .

٤٨ - سكريفر مستشهد به من قبل بروس إم . ميتزجر ، نص العهد الجديد (نيويورك ١٩٦٨) ص ١٢٥ .

٤٩ - يناقش تيمبانارو لاكمان اختصاصياً في الادب الالماني باختصار فقط ، ولكن تقييماً اكثر تفصيلاً مقدّم من قبل بتراف . كانز « لاكمان محققاً للنصوص الالمانية القديمة » مشاكل ناقل وناقد نصوص العصور الوسطى ، اعداد بتراف كانز وفيرنر شرودر (برلين ١٩٦٨) ص ١٢ - ٣٠ . وقد استفدت ايضاً من بحث غير منشور للدكتور استيفاني فان ديلدن .

٥٠ - انظر المقطع المستشهد به من قبل إم . ثورب دراسة اغاني النييلونكن (اوكسفورد ١٩٤٠) ص ٢٧ الملاحظة ٤ .

٥١ - كانز « لاكمان محققاً » ص ٢١ .

٥٢ - يصعب جداً ، غالباً ، فهم النتيجة الاجمالية للمقارنات المعقودة بين النسخ الثلاث بسبب طريقة عرض المحققين . يوضح المثال الاتي المشكلة المنهجية والحقيقة العملية بأن درجة راجحة من الاصاله راسخة في النص A . لقد قدّرت - في غياب ارقام محدّدة - ان A يتوافق مع B و C في ١٩٠٠ بيت تقريباً ومع B وحده (بغياب C) في حوالي ٤٠٠ بيت ؛ يحتوي A على مجموع ٢٤٤١ بيتاً ، والاقسام المتطابقة من B و C على ٣٦٦٩ و ٣٦٦٠ بيتاً على التوالي ، ولذلك فانا اقدّر ان ٢٣٠٠ من ابيات A البالغة ٢٤٤١ مبقّي عليها في B و ١٩٠٠ في C . والان يؤكد المحققان انه عند مقارنة A مع B و C فان هناك ١٣٥ قراءة اصلية في A مُفسّده من قبل الناسخ في B و C (الصفحات ٩٨ ، ١٠٢ ، ١١١) : هذه نسبة اصاله مقدارها ١ في كل ١٤ بيت . ولكن عندما يُقارَن A مع B لوحده ، فان هناك « اكثر من ٣٠٠ » (ص ٨٣) قراءة اصلية في A : هذه نسبة اصاله مقدارها ١ لكل ١٣ بيت . بالتأكيد ليست هذه القصة كلها : فعند مقارنة A و C مع B فإنها تُظهر ١٤٠ قراءة اصلية ، وهذه توضح ان تقليد C اقل افساداً من B (ونسبة الاصاله هنا ايضاً هي تقريباً ١ لكل ١٤ بيت) . ولكن هل هو اقل افساداً بعشر مرات ؟ عندما يُقارَن C مباشرة مع B (في غياب A) ، ففي الـ ٣٧٦٠ بيتاً تقريباً ، حيث يتطابق النصان (ص ٨٩ - ٩٦) ، يُحْمَن أن C له قراءة فقط ١٥٠ مرة تقريباً (١ لكل ٢٥ بيت) .

تبعاً للظواهر ، ليس فقط A ممنوح درجة متميزة جداً من الاصلة (الذي هو جزئياً -
 وفقط جزئياً - عمل اعادة الصياغة لكين) ، بل ان النسبة التي فيها B مُفسد (او
 بالعكس ، النسبة التي يحتفظ بها A بالاصالة تختلف بنحو مثير من سياق الى آخر .
 ليس هدي هو اضافة الشك على الاجراءات التحقيقية (على الرغم من أن هذه
 الاستنتاجات مُقلقة ، على الاقل في النظرة الاولى) ، ولكن الاقتراح أن شكل
 عرض اكثر نظامياً كان يجعل هذه التباينات (وغيرها) واضحة وكان يسمح لتطور
 تفسيرات ملائمة .

٥٣ - انظر الصفحات ٦٦ - ٧٧ اعلاه .

٥٤ - من الضروري التذكّر طبعاً ان الاستاذ دونالدسن اخذ القيادة في تطبيق
 الطرق النقدية الحديثة على الادب الانكليزي الوسيط : انظر بصورة خاصة طبعته
 من شعر جوسر (نيويورك ١٩٥٨) والمقالات المجموعة في التحدث عن جوسر
 (نيويورك ١٩٧٠) .

٥٥ - وطبعاً بان هناك مؤلفاً وحيداً . فبينما لايراجع المحققان الدليل لاثبات
 المؤلف الوحيد هنا ، فانها إهتمت به بالتفصيل في مطبوعاتها السابقة : دونالدسن ،
 بيرز بلاومن : النص C وشعراؤه (نيوهيفن ١٩٤٩) ، كين ، بيرز بلاومن دليل
 التأليف (لندن ١٩٦٥) . إلا أنها يهتمان بالتفصيل بمرتبة المخطوطتين R و F ،
 اللتين عداهما في مطبوعاتها السابقة انها تشكلان نسخة مختلفة قليلاً للقصيدة عن B
 او C . ولكنها الآن ينكران للاشكال المختلفة الموجودة في R و F اية مرتبة ذات علاقة
 بالمؤلف ، شارحاتها ، بدلاً ، على انها تخص الناسخ (ص ٦٣ - ٦٩) ، وهو
 استنتاج يدعها ان يصفها تقليد مخطوطة النص B على انه متجانس التكوين تماماً ،
 اي ، انه ناشيء من نموذج واحد . منذ ان كُتب هذا البحث بصورة أولية ، أنشأت
 نسخة القصيدة الموجودة في مخطوطة بودلي ٨٥١ مسودة مبكرة سابقة لـ A (وليم
 لانكلند ، بيرز بلاومن : نسخة Z ، تحقيق أي . جي . ريك وشارلوت بريوار
 [تورنتو ١٩٨٣]) . ففي حين ان هذا ليس هو المكان المناسب لاختبار فرضية
 ريك و بريوار بالتفصيل ، إلا انه تجب الاشارة الى أنها في محاولة اثبات اصالة Z ،
 لايزالان جهداً لتطبيق مقاييس الاستعمال التألفي اللانكلندي والخاص بالناسخ
 والمعرف من قبل كين ودونالدسن ، ويبدوان احياناً انها يقبلان قراءات A و B على
 انها اصلية وهي التي رفضها كين ودونالدسن باعتبارها خاصة بالناسخ على الرغم من
 اثباتها المتفق عليه بالاجماع .

٥٦ - كانت هناك محاولات ، ضمن الدراسات الوسيطة ، لتحديد ثقافة النسخ بصورة خاصة او ثقافة سابقة للطبع تقلل من قيمة مفهوم التأليف او فكرة نص ثابت او مغلق ، بطريقة ليست غير مشابهة لطريقة التفكير . انظر مثلاً إـج . جـي . چايتـر ، من النسخ الى الطبع (كامبرج ١٩٥٠) ، ولوجهة نظر مختلفة ومعقدة نظرياً ، انظر پول زامثور ، اختبار المذهب الشعري الوسيط (باريس ١٩٧٢) . يتعامل كلا هذين العاملين بصورة اساسية مع ادب الرومانس للقرنين الثاني عشر والثالث عشر وملائمان بشكل محدود للكتابات الانكليزية في القرن الرابع عشر . حول محاولة التمييز بين الثقافة الخاصة بالناسخ وثقافة الطبع بمستوى تعميم عالي ، انظر جبرالد آر . برونز « اصالة النصوص في ثقافة مخطوطات » الادب المقارن ، ٣٢ (١٩٨٠) ص ١١٣ - ١٢٩ . ولكن مناقشة برونز توجي الى ان التمييز بين نص مغلق وآخر مفتوح هو سمة للثقافة الادبية ، واذا كان له ثمة تحديد لحظي تاريخي فان ذلك يحتمل ايجاده في التضاد بين الشعر البلاغي ما قبل الرومانسي والمبني على تقليد ادبي وشعر رمزي رومانسي يناشد ترخصيات سامية . فضلاً عن ذلك ، ان الكمية الواسعة للدلائل المجموعة من قبل اليزابيث اينشتاين في كتابها ذي المجلدين مطبعة الطبع كعامل تغيير (كامبرج ١٩٧٩) تحاول أن تبرهن بقوة أنه لا يمكن تحديد خطوط تمييز غير مشروط من النوع القوي نظرياً بين ثقافة طبع وثقافة ناسخ .

إلا انه تجب الإشارة الى أن تقليداً قوياً مثبتاً منذ مدة طويلة في الدراسات الوسيطة يصّر على ان ايديولوجية الكتابة في العصور الوسطى مختلفة جذرياً عن الثقافة ما بعد الوسيطة وبأن تصنيفات الفهم الحديثة تنطوي على مفارقة تاريخية بشكل ميثوس منه . هذا الوضع مبني عليه بشكله الاكثر تماسكاً وتصلباً من قبل دي . دبليو . روبرتسن ؛ انظر بصورة خاصة كتابه مقالات في الثقافة الوسيطة (برنستين ١٩٨٠) . ففي حين تتعذر مناقشة براهين روبرتسن بنحو ملائم هنا ، يمكن ، على الاقل ، الإشارة الى ان مفهوماً كهذا عن تمائل الفترات التاريخية والفجوات بينها يُنذر بجعل الماضي مُستغلقاً لا يفتح فهم ليس متناغماً كلياً . ربما يجوز عقد مقارنة مفيدة هنا مع نبذ شبنغلر لفهم الماوراء تاريخي باعتباره نزعة انسانية عاطفية . انظر ص ٨٩ - ٩٠ اعلاه .

٥٧ - انظر كالر ، تتبع الرموز ، ص ١٤ - ١٧ .

٥٨ - جاك ديريدا « صراع القدرات » لغة المعرفة والبحث ، اعداد مايكل ريفاتير (نيويورك ١٩٨٢) ، مستشهد به من قبل جوناثان كالر ، حول التفكير : نظرية ونقد بعد النبوية (اثياكا ١٩٨٢) ص ١٥٦ .

الفصل الخامس

١ - الاعمال الشعرية لجوسر ، تحقيق إف . إن . روبنسن (كامبرج ، ماسا جوستس ١٩٣٣ ؛ الطبعة الثانية المنقحة ١٩٥٧) .

٢ - هناك امثلة عن الطريقة السابقة في دي . آر . هاورد ، فكرة حكايات كاتنبري (بيركلي ١٩٧٦) ص ١ (« العمل .. غير منته ولكنّه كامل ») ، وعن الاخيرة في آر . إم . لوميانسكي ، عن شعب سوندرلي : الاساس الدرامي في حكايات كاتنبري (اوستن ١٩٥٥) ص ١٠٩ - ١١٢ (الدمج التفسيري للرباط النهائي لخطبة الراهب وخطبة قس الراهبة) .

٣ - نص حكايات كاتنبري ، تحقيق جي . إم . منلي واديث ريكتر ، ٨ مجلدات (شيكاغو ١٩٤٠) .

٤ - كانت لندون ٨٥١ مصدراً رئيساً لتوماس تيرويت في كتابه حكايات كاتنبري لسنة ١٧٧٥ ، وكانت هارلي ٧٣٣٤ نص المخطوطة للطبعة الرئيسة الاخرى ، طبعة توماس رايت في ١٨٤٨ .

٥ - لاحظ ، مثلاً ، الاختلافات الآتية في حكاية قس الراهبة بين مخطوطتي هنكرت وايلسمير ، كما تمت ملاحظتها بنحو اكثر تقليدية في حكايات كاتنبري ، نسخة طبق الاصل من مخطوطة هنكرت ، مع اختلافات عن مخطوطة ايلسمير ، تحقيق بول . جي . راغيرز (نورمان ، او كلاهما ١٩٧٩) ص ٣٩٠ - ٤٤٢ ؛ (حكايات كاتنبري ، الجزء B2) الايات ٤٠٤٤ (يحتاج ترقيم الايات في ٣٩٣ الى تصحيح) ٤١١٧ ، ٤١٢١ ، ٤١٧٠ ، ٤٢٢٦ ، ٤٤٩١ ، ٤٥٠٤ ، ٤٥١٦ ، ٤٥٥٧ ، ٤٥٦١ . تجهز طبعة حكاية قس الراهبة التي اعدتها لجوسر فاربوروم (انظر الملاحظة ٧ ادناه) العديد من الامثلة النصية في هذا القسم من البحث .

٦ - إي ، تالبت دونالدسن ، المعد ، شعر جوسر : (انطولوجيا) مختارات للقارئ الحديث (نيويورك ١٩٥٨) ؛ روبرت أي . برات ، المحقق ، حكايات كاتنبري ، لجيوفري جوسر (بوسطن ١٩٧٤) .

٧ - تستعمل طبعة فاريوريوم من حكايات كانتربري ، التي على وشك الخروج من جامعة اوكلاهوما تحت الاشراف العام لبول راغيرز ، تستعمل هنكرت مخطوطة أساسية ، مع منح امتيازات لايلسمير ؛ اما طبعة حكايات كانتربري لان ، إف . بليك (نصوص يورك الوسيطة ، السلسلة الثانية [لندن ١٩٨٠]) فانها تستخدم هنكرت لوحدها .

٨ - كون هنكرت هي النص الموثوق هورأي إن . إف . بليك ، كما طُرِح في مقدمة طبعته من الحكايات المستشهد بها اعلاه ، وبتفصيل اكثر ومع مسائل اخرى ، في مقالات متعددة : « العلاقة بين مخطوطتي هنكرت وايلسمير من حكايات كانتربري » في مقالات ودراسات ، ٣٢ (١٩٧٩) ص ١ - ١٨ ؛ حول تحقيق حكايات كانتربري « في دراسات وسيطة لجي . أي . دبليو . بينت ، اشراف بي . إل . هيوورث (اوكسفورد ١٩٨١) ص ١٠١ - ١١٩ ؛ « نقاد ، نقد ، وترتيب حكايات كانتربري » في آرشف ، ٢١٨ (١٩٨١) ص ٤٧ - ٥٨ ؛ « مخطوطات ونصوص جوسر » في ريشو ٣ (١٩٨١) ص ٢١٩ - ٢٣٢ ؛ « نص جوسر ونسيج الكلمات » في منظورات جديدة في نقد جوسر ، باشراف دونالد إم . روز (نورمان ، اوكلاهوما ١٩٨١) ص ٢٢٣ - ٢٤٠ . اعيد الآن طرح الرأي التقليدي ، الذي يقبل بايلسمير ، من قبل إل . دي . بينسين « (نظام) ترتيب حكايات كانتربري » دراسات في عصر جوسر ، ٣ (١٩٨١) ص ٧٧ - ١٢٠ .

٩ - تُستشهد بامثلة جيّدة من حكاية قس الراهبة في منلي وريكرت ، نص حكايات كانتربري ، الصفحات : ٢ / ٤٢١ - ٤٢٣ ، ٤٨٠ ، ٤ / ٥١٧ .

١٠ - « لا تظهر اي من المخطوطات الباقية ترتيباً يمكن ان يُعزى الى جوسر تحت اي احتمال (المصدر نفسه ٢ / ٤٨٩) .

١١ - هذا ما يبدوا ان بليك يقترحه في مقالته « نقاد ، نقد » ص ٥٨ .

١٢ - باري وينديت « نص ترويلس » في مقالات عن ترويلس وكريسيدا ، دراسات جوسر ، اشراف ماري سالو (كامبرج ١٩٧٩) ص ١ - ٢٢ . آراء آر . كي . روت موجودة في التقليد النصي لترويلس جوسر ، جمعية جوسر ، السلسلة الاولى ، ٩٩ (لندن ١٩١٦) ، وايضاً في طبعته من كتاب ترويلس وكريسيدا (برنستين ١٩٢٦) ص ٧٠ - ٨١ .

١٣ - بيرز بلاومن : نسخة A ، تحقيق جورج كين (لندن ١٩٦٠) ؛ بيرز

- بلاومن : نسخة B ، تحقيق جورج كين وإي . تالبت دونالدسن (لندن ١٩٧٥) .
- ١٤ - مثلاً ، كين ودونالدسن ، نسخة B ١٦ - ١٧ ، ٧٠ - ٧٤ .
- ١٥ - يصح هذا بصورة خاصة عن مناقشة كين ودونالدسن حول دور المخطوطتين e و F في التقليد النصي (المصدر نفسه ص ٦٣ - ٦٩) ، وهما مخطوطتان أسند إليهما دورٌ متوسطٌ في ذلك التقليد من قبل دونالدسن في مقالته « المخطوطتان e و F في تقليد B من بيرز بلاومن » في محاضر جلسات أكاديمية كونكتيكات للاداب والعلوم ، ٣٩ (١٩٥٥) ص ١٧٧ - ٢١٢ .
- ١٦ - غاي بوركوين ، بيرز بلاومن : دراسات حول النشوء الادبي للنسخ الثلاث (باريس ١٩٧٨) ص ٢٨٥ .
- ١٧ - المصدر نفسه ، ص ٨٢٤ .
- ١٨ - انظر جي . إيج . راسل « بعض وجوه عملية التنقيح في بيرز بلاومن » في بيرز بلاومن : مداخل نقدية ، تحرير إس . إس . هاسي (لندن ١٩٦٩) ص ٣٩ - ٤٠ .
- ١٩ - « اتساءل احياناً فيما اذا لم تكن نص C ، ونص B ، وحتى نص A احداثاً تاريخية ، معالم عرضية في تاريخ قصيدةٍ بدأ بها ولكنها لم تنته ابدأ ، صوراً فوتوغرافية التقطت صورة ثانية لكائن حي في لحظة معينة ولكن ليست بالضرورة مهمة » (دونالدسن ، « المخطوطتان R و F » ص ٢١١) .
- ٢٠ - انظر أي . سي . باو « ارتجال في الرومانس الانكليزي الوسيط » محاضر جلسات الجمعية الفلسفية الامريكية ، ١٠٣ (١٩٥٩) ص ٤١٨ - ٤٥٤ ؛ و « الرومانس الانكليزي الوسيط ؛ بعض مسائل الخلق ، والتقديم ، والمحافظة » سيكيولوم ، ٤٢ (١٩٦٧) ص ١ - ٣ .
- ٢١ - نموذج مثالي لهذا هو السير بيفيس اوف هامتن ، تحقيق إي . كولبنك إي إي تي إس ، إي إس ٤٦ ، ٤٨ ، ٦٥ (١٨٨٥ - ١٨٩٤) تأخذ طبعة جديدة من بيفيس مُعدّة من قبل جيني فيلووز ومقدمة كرسالة دكتوراه فلسفة في جامعة كامبرج في ١٩٨٠ ، تأخذ طريقاً آخر ، وتقدّم اربع مخطوطات في نصوص متوازية ، مع نصين آخرين من مخطوطة اخرى ومن الطبعات المطبوعة مبكراً .
- ٢٢ - انه لمتع - في هذا السياق - أن جورج كين يقتبس من الشعور والشكل لسوزان لانكر حول الشكل المفسّر ، في مقالته « موسيقى لا غير ممتعة ولا ممتعة » ، في دراسات وسيطة لجي . أي . دبليو . بينيت ، باشراف بي . إل . هيورث

٢٣ - هناك طبعات من السيمونية من قبل تي . رايت في اغاني انكلتره السياسية ، جمعية كامدن ، رقم ٦ (١٨٣٩) ، ومن قبل تي . دبليو . روس في انجلترا ، ٧٥ (١٩٥٧) ص ١٧٣ - ١٩٣ وفي دراسات كلية كولورادو ، رقم ٨ (١٩٦٦) .

٢٤ - هذه هي المجموعة رقم ١١/٨/٢ في ملحق مقالة اليزابيث سولتر « مخطوطات مرآة الحياة المباركة لليسوع المسيح لنيقولاس لاف والنصوص ذات الصلة » في النثر الانكليزي الوسيط : مقالات حول المشاكل البيليوغرافية ، تحرير : أي . إس . جي . ادواردز وديريك بيرسل (نيويورك ١٩٨١) ص ١٢٦ . أستخدم هنا العمل الآخر عن هذا النص والمنجز من قبل جيسن ريكس من جامعة ريچينيسبرغ .

٢٥ - انظري . أي . وينديت حول ترويلس « الناسخون كنفاد چوسر المبكرين » دراسات في عصر چوسر ، ١ (١٩٧٩) ١١٩ - ١٤١ .

٢٦ - كمثال ، تكرار العبارة (sept in age) في الانكليزية الاليزابيثية ، التي تمت ملاحظته من قبل كينيث سيسام في طبعته من حكاية قس الراهبة (اوكسفورد ١٩٢٧) ص ٣٠ ، هو محتملاً بسبب عصرنة كاكستون لعبارة چوسر (sept in age) حكايات كانتبري ، B2 ، ٤٠١١) .

٢٧ - رؤيا ولیم بخصوص بيرز پلاومن ، في ثلاثة نصوص متوازية ، تحقيق دبليو . دبليو . سكيت ، مجلدان ، (اوكسفورد ١٨٨٦) .

٢٨ - انظر بيرز پلاومن ، لولیم لانگلند : طبعة النص C ، نصوص يورك الوسيطة ، السلسلة الثانية ، تحقيق ديريك بيرسل (لندن ١٩٧٨) ص ٢١ .

٢٩ - إن مخطوطة ديلا مير هي هدف تحقيق العمل المنجز من قبل كيت هاريس ، من نيوهول ، كامبرج ؛ اعتقدت ببات من قبل اديث ريكيتر انها مخطوطة فيلينكهام تحتوي على مسودات چوسرية موثوقة ، وأعطى منلي مجالاً لهذه التأملات في نص حكايات كانتبري ، ذي الثمانية مجلدات ، ٢ / ٤٩٥ - ٥١٨ .

٣٠ - كين ودونالدسن ، نسخة B ، ص ١٤ - ١٥ .

٣١ - لمناقشة كاملة عن التمهيد ، انظر ديريك بيرسل « مخطوطات « ايلجستر » من بيرز پلاومن في اخبار الفيلولوجيا الحديثة ، ٨٢ (١٩٨١) ص ١٨١ - ١٩٣ .

٣٢ - انطولوجيا وينجليستر : صورة طبق الاصل للمخطوطة الاضافية ٦٠٥٧٧ للمكتبة البريطانية ، اعداد ادوارد ويلسن (كامبرج ١٩٨١) ، المادة ١١١ .

الفصل السادس

- ١ - رسائل ويوميّات بايرت ، اعداد ليسلي مارچند (لندن ١٩٧٣ - ١٩٨٢)
- ٦ : ٢٣٦ . مذكورة في النص من الآن فصاعداً على شكل Blj .
- ٢ - لتقييم عن هذا البروهاها (brouhaha) ، انظر ديفيد في . ايرد من «وداعا لك» - ايام بايرن الاخيرة في انكلتره « في شيلى وشلته ٤ ، اعداد كينيث كامبيرون (كامبرج ١٩٧٠) ص ٦٣٨ - ٦٦٤ .
- ٣ - إقترح جيروم مك كين بنحو مقبول أن اعلان هون للطبعة الثالثة والعشرين قد يعكس مديحا اكثر من كونه سجل النشر الحقيقي .
- ٤ - كراهام پولارد « الطبعات المقرّصنه لبايرن » ملحق تايمز الادبي ، رقم ١٨٦٣ ، ١٦ تشرين الاول ، ١٩٣٧ ، ص ٧٦٤ .
- ٥ - صموئيل سي . جيو ، بايرن في انكلتره (لندن ١٩٢٤) ، الملاحظة ١٢ ، ومثلاً ، اوسكار سانتاجو ، جورج كورد بايرن ، بيليوغرافيات سكيركرو للمؤلفين ، رقم ٣٠ (ميتوجن ، نيوجرسي ١٩٧٧) ص ٥٨٨ .
- ٦ - ان اطروحة هيو . جي . ليوك الاصغر « دراما للافظاظ : دراسة لبعض الناشرين والمطبوعات الراديكالية في لندن في اوائل القرن التاسع عشر » (جامعة تكساس ١٩٦٢) هي تقديم لا يُقيّم لهذا المحيط . ظهر لاجل الحقيقة : الراديكالية في لندن ١٧٩٦ - ١٨٢١ لجي . آن هون (اوكسفورد ١٩٨٢) بعد اكملت هذه المقالة .

٧ - ان التاريخ المُعطى من قبل فرانك تي . هودلي « الجدال حول وات تايلر لساوذي » دراسات في الفيلولوجيا ، ٣٨ (١٩٤١) ص ٨١ - ٩٦ ، مُوسّع من قبل ليوك « دراما للافظاظ » ص ٢٠٢ - ٢١٩ .

٨ - يعتمد التقدير التالي بصورة رئيسة على المحاكمات الثلاث لوليم هون . . . مع محاضر جلسات الاجتماع الشعبي (لندن ١٨١٨) . السيرة الوحيدة وليم هون : حياته وعصره لاف . دبليو . هكود (لندن ١٩١٢) غير كاملة وغير موثوقة .

٩ - ارنست دو سلينكورت ، المعد ، السنوات الوسط ١٨١٢ - ١٨٢٠ ،

الجزء الثاني من رسائل ولیم ودوروثي ووردز ورث ، الطبعة الثانية ، تنقيح ميري مورمن وألن جي . هِل (اوكسفورد ١٩٧٠) ص ٤١٠ . لاستجابة كيتس وشلته انظر أيلين وارد « سونيته كيتس ، حلم نبوخذنصر » فيلولوجيكال كوارترلي ، ٣٤ (١٩٥٥) ص ١٧٧ - ١٨٨ .

١٠ - الناقد الحديث الاول الذي تحرى العلاقة بين بايرن وأحداث پيترينج كان ديفيد ايردمن ، « بايرن والاحتجاج في انكلترة » ، العلم والمجتمع ، ١١ (١٩٤٧) ص ٢٣٤ - ٢٤٨ .

١١ - عزا ايردمن هذه الملاحظة الى القاضي ؛ متبعا اياه كررت الخطأ في مقالة تدرس تأثير « الى سيدة تبكي » على شعبية مجلد القرصان « حكايات وسياسة : لارا ، القرصان ، والظبية البيضاء من رايلستون » في بايرن : شعر وسياسة ، تحرير إي . أي . ستورزل وجيمز هوگك ، دراسات سالز بورغ حول الاداب الانكليزية والامريكية ، ١٣ (١٩٨١) ص ٢٠٤ - ٢٣٠ (مطبوعة ايضا من قبل مطبعة هيومانيتيس ، اطلانطيك هايلندز ، نيوجرسي ١٩٨١) .

١٢ - مقتبسة بنحوسية من القرصان ، ١ : ١٧٩ - ١٨٢ . أنا اتبع محاكمات جيرميا براندرث ، ولیم تيرنر ، اسحق لودلام . . . منقولة بخط اختزال من قبل ولیم برودي جيرني (لندن ١٨١٧) . لان الدفاع لم يلمح الى الدور الذي لعبه الوكلاء المحرضون للدوافع التي كانت لانزال تناقش بحماس ، يجب ان تلحق بهذه النسخة مواد مستشهد بها في الملاحظة ١٤ ادناه .

١٣ - فرانيس جيفري ، عرض غير موقع للقرصان وعروس ابيدوس ، ادنبره ريشيو ، ٢٣ (١٨١٤) ص ١٩٨ - ٢٢٩ . مقتبس في بايرن : التراث النقدي ، اعداد اندرو روزفورد (نيويورك ١٩٧٠) ص ٥٤ .

١٤ - طبعت جريدة الايكزامينر (Examiner) تقارير نقدية جداً عن محاكمات ديربي في ٢٦ تشرين الاول ، ٢ و ٩ تشرين الثاني ، و ١٤ كانون الاول ؛ في ٢١ كانون الاول مجدت تبرئة هون ولاحظت أن « الناس سيستتجون في الغالب أن افكار المتقين وغير المتقين تتلو افكارهم السياسية (ص ٨٠٥ - ٨٠٦) . يُظهر وصف اعدام ديربي المطبوع في ٩ تشرين الثاني المزيج نفسه من الدين والسياسة الذي وسّم محاكمة هون : « بعد ذلك خرج تيرنر وتقدّم بخطوات ذات ثبات غير

اعتيادي . فبينما كان الجلّاد يضع الحبل حول عنقه تعجّب بصوت عال وواضح هذا كله اوليفر [الجاسوس] والحكومة . في هذه اللحظة جاء القسيس امام هذين الاثنين ومنع اية ملاحظات اخرى (ص ٧١٥ - ٧١٧) . جستر غارديان مُقتبسة ايضاً حول نفس القضية . فقد علّقت على الخط الرفيع الذي يفصل مجرد الجُنحة عن الخيانة العظمى ، وشاكة في وجود اي احتمال حقيقي لثورة عامة ، تساءلت عن الاجراءات الصارمة للحكومة : « نحن لسنا غير محترمين ، لان احد اعضاء المجلس اكتشف كون براندرث رجلاً ذا صفات عظيمة ، ورسم خطوطاً متوازية وفق ملوك بلوتارك - بينه وبين قرصان اللورد بايرن ! اعتقدنا ، بلاشك ، ان المقارنة طريفة ، ولكن يقال لنا إنها جيّدة » (ص ٧١٧ - ٧١٨) . إن إي . بي . تومسن يقدّم براندرث وزملاءه بنحو بطولي اكثر ويعرض دور اوليفر في صنع الطبقة العاملة الانكليزية (١٩٦٣ ؛ اعيد طبعه في نيويورك ١٩٦٦) ص ٦٤٩ - ٦٦٩ .

١٥ - مقتبس في وليم اج . ديكوور ، الكفاح لحرية الطبع ، ١٨١٩ - ١٨٣٢ ، (لندن ١٩٢٨) ص ٥٤ .

١٦ - أقتبس من نسخة مصوّرة زوّدت بها برخصة من مكتبة هاوتن ، جامعة مارفارد . زَيْن كريكشانك فيما بعد كتاب ذكريات عن حياة وكتابة اللورد بايرن (١٨٢٧) لجورج كلنتن ، وبيعت لوحاته الاربعون منفصلة بست شلنات . بشكل متعم ، انه لم يكرّر هذا المشهد فيما بعد ؛ ان لوحتي القرصان هما گلنار تزور كونراد في السجن ، وكونراد ييكبي ميدورا .

١٧ - ولكن في ١٨١٤ ، نشر موراي دوزناً من النقشات المأخوذة من تصاميم ستوبارد لتزيين اعمال بايرن : اثنان منها للقرصان . تراوحت اسعار المجموعة بين ١٨ شلناً و ٢٤ شلناً ، جاعلة اياها شيئاً لطيفاً غير رخيص .

١٨ - هكود ، وليم هون ، ، ص ١٨٩ .

١٩ - پيتر جَي . مننگك ، بايرن وقصصه (ديترويت ١٩٧٨) ص ٤٦ - ٤٩ .

٢٠ - حول هذه القصيدة انظر مقالتي « حكايات وسياسة » المستشهد بها في اعلاه ؛ يحل جيروم جَي ماكنن تاريخ النشر المعقد للقصائد الاضافية في مجلده اللورد بايرن : الاعمال . لشعرية المجموعة (اوكسفورد ١٩٨١) ٣ : ٤٤٤ - ٤٤٥ . يحتوي كتاب كارل وودرنك ، السياسة في الشعر الرومانتيكي الانكليزي (كامبرج ١٩٧٠) على فصل جيد عن بايرن .

٢١ - ليسلي أي . مارچند ، بايرن : سيرة حياة (نيويورك ١٩٥٧) ١ : الملاحظة .

٢٢ - يقارن ثيلوفون بريمين في اللورد بايرن وقت النجاح ، اثنيين ليراتورفيسينشافت ، المجموعة السادسة (فيزبادن ١٩٧٧) يقارن الضجة التي اثيرت بـ « الى سيدة تبكي » في ١٨١٤ مع كونها مَرَّت بدون أن يُعارَ لها اهتمام في ١٨١٢ وذلك لكي يُظهر الاختلاف الكبير الذي يسببه اسم مؤلف في نصٍ ما (ص ٤١) .

٢٣ - جون ويلسن ، نوكتيس امبروسيان ، تحقيق آر . شيلتن مكنزي (طبعة منقّحة ؛ نيويورك ١٨٨٠) ١ : ٢٠٥ . مقتبس جزئياً من قبل أي . إس . كوليز ، مهنة الادب : دراسة في علاقة المؤلف بصاحب المؤسسة ، والناشر ، والجمهور ، ١٧٨٠ - ١٨٣٢ (نيويورك ١٩٢٩) ص ١٨٤ .

٢٤ - أقتبس من نسخة مستنسخة من كتاب هون دون جوان : اودون جوان مكشوفاً القناع عنه (ص ٣٧ الملاحظة) جُهِّزَتْ بلطف من قبل مكتبة هاوتن ، جامعة هارفارد .

٢٥ - فون بريمين ، اللورد بايرن ، ص ١٥٥ .

٢٦ . ومع ذلك فان موراي باع طبعات بعد الاولى باسعار مخفّضة . احتوت الاعمال الكاملة (١٨١٩ ، اوكتافو) المكوّنة من ثلاثة مجلّدات على كل نص الطفل هارولد ، الحكايات ، متفريد ، انغام عبرية ، الخ ، وكلها بـ ٤٢ شلناً : ووصلت الاعمال المجموعة ، التي كانت مستمرة ، الى المجلّد السابع في تلك السنة ، وبيع كل مجلّد بسبعة شلنات (اوكتافو صغير) . مثّلت هذه المجموعات توفيراً حقيقياً فوق الاسعار الاصلية ، على الرغم من انها نادراً ماتكون قابلة للمقارنة بتتاجات هون ذات الاربعة بنسات والشلنين .

٢٧ - انظر تحليل هذا الابيزود من قبل هيوجي ليوك الصغير « نشر دون جوان لبايرن » مطبوعات جمعية اللغة الحديثة في امريكا ، ٨٠ (١٩٦٥) ص ١٩٩ - ٢٠٩ .

٢٨ - كان راسل كما وصف هون دون جوان بتحمس ، (ص ٣٦ - ٣٧) بائع كتب من برمنغهام حوكم وادين في ١٨١٩ لبيعه محاكاة هون على الرغم من تبرة هون في لندن في ١٨١٧ . انظر ايضاً ويكوير ، الكفاح ، ص ١٠٨ .

٢٩ - مانثلي ريبوزيتري ، ١٤ (١٨١٩) ص ٧١٦ .

٣٠- هنا اتبع ليوك الذي يقتبس جواب هون من « جريدة غير محدّدة الهوية وحديثة تتمسك بسجل قصاصات عن البايرونية المعاصرة والملوك للبروفيسور ديليو . برات » . (درامات للافظاظ ، ٢٢٤ - ٢٢٥) .

الفصل السابع

١- مراسلات الكسندر پوپ ، اعداد جورج شيربيرن (اوكسفورد ١٩٥٦)
٣ : ٣٤٨ ؛ مراسلات هنري كراب روبنسن مع شلّة ووردز ورث ، اعداد ادث جي . مورلي (اوكسفورد ١٩٢٧) ١ : ١٥١ - ١٥٢ ؛ ارنست دي . سلينكورت ، المُعدّ ، رسائل ولیم ودوروثي ووردز ورث ، الطبعة الثانية ، تنقيح ألان جي . هل (اوكسفورد ١٩٧٠) ١ : ٤٤٤ ، رسائل سوينبرن ، اعداد سيسيل واي . لنكك (نيوهيفن ١٩٦٠) ٤ : ٤٣ .

٢- إن پاركر حذر : « ربما اكملت مسودة من التراجيديا قبل ايلول ١٦٥٣ » (ملتن : سيرة حياة ، لوليم ريلي پاركر [اوكسفورد ١٩٦٨] ١ : ٤٣٢) انه يستشهد بكتاب السيرة المجهول ، الذي ربما كان سيرياك سكينر ، في ٢ : ٩٠٥ . افضل مناقشة حديثة هي في نحو « سامسون اكونيستس » ، لماري آن رادزينويز (پرنستين ١٩٧٨) ، ملحق E .

٣- عدل بيتسن ، في المجلد الرابع من لونگمنز ، المُعدّ من قبل روجر لونسدیل والذي يحتوي على قصائد گراي ، گولنز ، وگولدسمث ، عدل العبارة : « بما كتبه الى الآن (المرحلة التي وصلها في تطوره الادبي) ومن ناحية اخرى ، بما سيكتبه فيما بعد (اتجاه تطوره) . يصعب هذا ان يكون تحسینا ، وفي كيتس لمريم آلوت ، العبارة الاسهل مُستعادة .

٤- في طبعة ايفيرسلي ، المُعدة من قبل اين تينيسين ، قصيدة « عبور الحاجز » موضوعة « في نهاية القصائد » ولكن طالما أن مجلدين ونصف مخصصة للمسرحيات ، فانها تأتي وسط المجلد السابع من المجلدات التسعة .

٥- قصائد لوليم كالن بريانت ، جُمعت ورُبت من قبل المؤلف (لندن ١٨١٧) ، « الى القاريء » (مؤرّخة ١٨٧١) .

٦- الاعمال الشعرية لوليم ووردز ورث ، تحقيق ارنست دي سلينكورت وهيلين داربيشاير (اوكسفورد ١٩٤٠ - ١٩٤٩) ٢ : ٤٣٣ .

٧- سي . بي . تينكر وهارولد فوستر لاوري ، شعر ماثيو ارنولد تعليق (لندن ١٩٤٠) ص ٣ .

٨- رسائل ماثيو ارنولد الي آرثر هيو كلاف ، اعداد هارولد فوستر لاوري (لندن ونيويورك ١٩٣٢) ص ١٤١ ، الاقتباس التالي من رسائل ماثيو ارنولد ، ١٨٤٨- ١٨٨٨ ، اعداد جورج دبلو . إي . راسل (لندن ١٨٩٥) ٢ : ٩ .

٩- قصائد ماثيو ارنولد ، ١٨٤٠- ١٨٦٧ . اعداد وتقديم السير أي . قي . كويلر - كوج (اوكسفورد ١٩٠٩ ؛ اعيد طبعها غالباً) . تتضمن ملاحظة بيلوغرافية من قبل إيج . إس . ميلفورد .

١٠- تنوعاً لهذا النمط من الترتيب ، اي الترتيب الذي ظهرت به القصائد المنفردة لأول مرة في النشر ، مختاراً بشكل صحيح من قبل جيمس كينسلي في طبعته ذات الاربعة مجلدات عن درايدن (اوكسفورد ١٩٥٨) . اصبح اكثر اعتيادياً لشاعر ، في القرن الثامن عشر ، ان يجمع قصائده اكثر مما كان في القرن السابع عشر ، كما تفيد المقارنة بين درايدن وبوب في التوضيح .

١١- اود ان اشكر هؤلاء الاصدقاء الثلاثة لمساعدتهم .

١٢- صموئيل جونسن ، حياة الشعراء الانكليز ، تحقيق جورج بيركبيك هل (اوكسفورد ١٩٠٥) ١ : ٨٧ . حول پوليتيان ، انظر آيداماير ، أنك پوليتيان : نشوء شاعر انساني (جنيف ١٩٦٦) ، وخاصة ص ٣٣ والصفحات التالية .

١٣- مثل « ليسيداس » (المطبوع أولاً في القسم الثاني من Justa Eduardo King naufrago ١٦٣٨) طبع العمل الذي يُعرَف الآن بـ Comus قبل ١٦٤٥ ، كـ « مسرحية باقعة . . . قدمت في قصر لادلو ، ١٦٣٤ » . ليست الاختلافات في النص بين طبعات ١٦٣٨ و ١٦٤٥ ملائمة لمناقشتي . لرؤ مقتدر بصورة خاصة للاعتقاد بان السونتيات مطبوعة بترتيب زمني مباشر ، انظر طبعة إي . أي . جي . هونيگمن (لندن ١٩٦٦) ص ٥٩ والصفحات التالية .

سيكون ظاهراً باني اري أن مارتز يغالي في القول عندما يكتب أن « اهتمام ملتن بالتسلسل الزمني مُؤكَّد في الطبعة الموسعة . . . لسنة ١٦٧٣ ، حيث تصبح التصنيفات والتماثلات لسنة ١٦٤٥ ، غير واضحة باضافة قصائد مبكرة ومتأخرة موضوعة في أماكن يُمليها تاريخ التأليف وليس النوع . يبدو أن اهتمام ملتن ، في سنواته الاخيرة ، بنشر مجموعة كاملة ، او كاملة تقريباً ، لقصائده القصيرة أخذ

الاسبقية على اهتمامه الاسبق بمجلدَ جَيِّد التقسيم » (شاعر المنفى ؛ دراسة في شعر ملتن [نيوهيفن ولندن ١٩٨٠] ص ٣١٦ ، الملاحظة ١٨ ؛ التأكيد مضاف) .

١٤ - يمكن ان نراجع بصورة خاصة ملاحظات كاري ، وكتاب باركر ، ملتن ، ص ٧٣١ والصفحات التالية . كما يوضح باركر (ص ٧٥٠) ، سقط تاريخ اغنية الميلاد في ١٦٧٣ ، لانعلم سواءً بشكل مقصود ام عرضاً .

١٥ - اسحق والتن ، حياة السيد جورج هربرت (لندن ١٦٧٠) ص ٧٥ .
الايات المقتبسة هي من « المقاتل الكنسي » (٢٣٥ - ٢٣٦) .

١٦ - جورج هربرت بالمر ، الاعمال الانكليزية لجورج هربرت ، مُرتبة حديثاً ومزوَّدة بملاحظات ومأخوذة بنظر الاعتبار نسبةً الى حياته (لندن ١٩٠٥)
١ : ١٨٨ .

القصائد السبعة الاولى مطبوعة بالترتيب الذي وجدت فيه في مخطوطة وليمز ، كما يشير إف . إي . هاجنسن ، والست عشرة الاولى « تقريباً بالترتيب نفسه » بينما تتبع السبعة الاخيرة ايضاً الترتيب نفسه .

١٧ - اعمال جورج هربرت ، تحقيق إف . إي . هاجنسن (اوكسفورد ١٩٤١) ص ٦٩ .

١٨ - المصدر نفسه . انظر ايضاً لويس إل مارتز ، شعر التأمل (نيوهيفن ١٩٥٤) ص ١٤١ .

١٩ - والتن ، حياة السيد هربرت ، ص ٧٤ - ٧٥ .

٢٠ - الاستير فاوُلر ، « روبرت هيريك » محاضر جلسات الاكاديمية البريطانية ٦٦ (١٩٨٠) ؛ نشرت في لندن للاكاديمية البريطانية من قبل مطبعة جامعة اوكسفورد ١٩٨٢) ص ٢٤٤ - ٢٤٥ . حول الـ (silva) انظر كتاب فاوُلر ، انواع الادب : مدخل الى نظرية الانواع والانماط (اوكسفورد ١٩٨٢) وخاصة الصفحات ١٣٤ - ١٣٥ .

٢١ - رسائل أي . إي . هاوسمن ، اعداد هنري مَس (لندن ١٩٧١) ص ٣٦ .

٢٢ - انظر الملاحظة التقديمية لهاوسمن ، القصائد الاخيرة (لندن ١٩٢٢) : ريتشارد بيرسيغال غريشر ، أي . إي . هاوسمن : الشاعر العالم (اوكسفورد ١٩٨١) ص ٩٩ والصفحات التالية ؛ وهاوسمن ، رسائل ، ص ٣٢٨ .

٢٣ - جريفرز ، أي . إي . هاوسمن ، ص ١٠٢ .

٢٤ - تي . بي . هير ، صياغة « شاب من شروپشاير » : طبعة محققة لمخطوطة (سياتل ولندن ١٩٦٦) ص ٢٣ . الاستفتاء مطبوع في گرانت ريجاروز ، هاوسمن ١٨٩٧ - ١٩٣٦ (لندن ١٩٤١) ص ٢٦٧ - ٢٦٩ . يمكن إيجاد جواب هاوسمن في ، رسائل ، ص ٣٢٨ - ٣٢٩ .

٢٥ - بي . جي . ليگيت ، ارض هاوسمن ذات المحتوى الضائع (نوکسفييل ، تينيسي ١٩٧٠) ص ٦٩ .

٢٦ - هاوسمن ، رسائل ، ص ٣٦١ . قارن ايضاً ٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٢٢٧ ، ٣٢٨ .

٢٧ - رسائل دبليو . بي . ييتس ، اعداد آلن ويد (لندن ١٩٥٤) ص ٦٦ ؛ التأكيد مضاف .

٢٨ - بالنسبة لأي . نورمان جيفرز ، تعليق على القصائد المجموعة لدبليو . بي . ييتس (لندن ١٩٦٨) كُتِبَت « الابحار الى بيزنطة » في خريف ١٩٢٦ ، تاريخ مخطوطة الجزء الاخير من « البرج » هو ٧ تشرين الاول ١٩٢٥ وان تأملات في زمن الحرب الاهلية « كُتِبَت بصورة اساسية » في ١٩٢٢ .

٢٩ - دبليو . هول جريفرز وهاري كريستوفر مينجين ، حياة روبرت براونتك (لندن ١٩١٠) ص ٣٠ ، ٢٩ . روبرت براونتك : القصائد ، تحقيق جون بيتيكر ، ألحقت وأكملت من قبل توماس جي كولنز (لندن ونيوهيفن ١٩٨١) ٢ : ١١٣١ .

٣٠ . جوزيف سبينس ، ملاحظة ، طرائف وشخصيات الكتب والرجال ، تحقيق جيمس إم . اوزبورن (اوکسفورد ١٩٦٦) الملاحظات ١٥ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٧ .

٣١ - قارن عبارته في المقدمة الى اعمال السيد الكسندر پوپ (لندن ١٧١٧) .

أنا أو من بعدم وجود صفة واحدة محتملة أن تصنع كاتباً جيداً ، مثل قوة رفض افكاره ؛ ويجب ان تكون هذه (اذا كان ثمة شيء) هي التي تستطيع ان تعطيني الفرصة لان اكون كاتباً . لما نشرته فقط استطيع ان أأمل أن يُغفر لي ؛ ولكن لما حرقت فاني استحق أن أمتدح « (b2r) » .

٣٢ - انه لممتع ملاحظة معاملة هذه الابيات في طبعة كولفن وفي الطبعة

الآخري التي تعتمد على التسلسل الزمني لجون ميدلتن موري المنشورة في ١٩٣٠ .
 يلاحظ كولفن في مقدمته : « عندما أقول ان كل شعره هنا . . . لا أعني كل
 ماكتبه شعراً » (ص ٧ - ٨) ، ونجد هذه الآيات ، مع ثلاثة وعشرين مثلاً من
 « قصائد مازحة او تافهة » في ملحق في المجلد الثاني . يميل موري ، عن طريق
 المقارنة ، فقط او ثو العظيم الى الملحق « للسبب البسيط ، وكما أرى ، الصحيح أن
 هذه القصيدة وحدها بين قصائد كيتس . . . كانت اثرأ تكسبياً ، معترفاً ومقصوداً .
 ٣٣ - يِتْس ، رسائل ، ص ٧٦٦ - ٧٦٧ .

٣٤ - يِتْس حالة ممتعة . فهو وضع قصائده المجموعة على اساس مجلداته
 الاصلية ، ولكنه استثنى بعض القصائد ، اعاد الترتيب كثيراً ، ونقح نصه بشمول
 جداً .

٣٥ - كتب ادموندغوس في مقدمته لكتابه ذي المجلدين حياة ورسائل جون
 دان (لندن ١٨٩٩) قائلاً « لا يَحْتَمَل ان يُحَقِّقَ دان لشاعر بنحو افضل من تحقيقه من
 قبل السيد إي . كي . چامبرز » (على الرغم من انه اعتقد أن چامبرز « سراج
 محتملاً بعض تخميناته في الطبقات المتأخرة ») . ولكن حُتْ كيرسون ، في وقت
 مبكر كريب ١٩٧٠ ، بعدم ملائمة طبعات غروسارت وچامبرز لأن يَتَبَنَّى طبعته
 هو ، التي نشرت بعد ذلك بخمس سنوات .

٣٦ - في حين ان ملاحظات سميث مفيدة ، إلا أنه يبالغ عندما يقول ان
 ترتيب القصائد في مجموعة ١٦٣٣ « جيد كجودة الترتيب الاعتباري » (ص
 ٣٥٣) ، في حين تبدولي عبارته في الصفحة نفسها « إن قصائد الحب الغنائية مبثرة
 على شكل مجموعات خلال النص وموضوعة بنحو غير واضح » تبدو مضللة : انها
 موجودة في مجموعتين ، موصولتين باثنتين من « الذكريات السنوية » .

الفصل الثامن

١ - جي . توماس تانسيل « المشكلة التحقيقية حول غرض المؤلف النهائي »
 دراسات في البليوغرافيا ، ٩ (١٩٧٦) ص ١٨٢ .

٢ - انظر التاريخ الرابع عشر : رسائل ويوميّات جون دوس
 پاسوس ، اعداد تاونزيند لودينگتن (بوسطن ١٩٧٣) الصفحات ٢٨٤ و
 ٢٨٨ - ٢٨٩ و ٢٩٤ .

- ٣ - ستيفن كرين ، شارة الشعاع الحمراء في انطولوجيا بورتن للادب الأمريكي ، المجلد الثاني ، اعداد رونالد كوتسمن وآخرون (نيويورك ١٩٧٩) .
هذا النص ، المحقق من قبل هنري بيندر ، نشر منفصلاً ايضاً من قبل نورتن في ١٩٨٢ . ثيودور دريزر ، الاخت كاري ، طبعة بنسلفانيا ، تحقيق جيمس إل . دبلو . ويست الثالث وآخرون (فيلادلفيا ١٩٨١) .
- ٤ - جيمس ميريويدز « اقتراح الى الطبعة CEAA من وليم فوكنر » في تحقيق نصوص القرن العشرين ، باشراف فرانيس هاليني (تورنتو ١٩٧٢) ص ١٤ .
- ٥ - انظر جيمس إل . دبلو . ويست ، « المضامين الجمالية في الاقتطاعات المجرة من قبل المؤلف . . . » ، في تحقيق الكتابات القصصية للقرن التاسع عشر ، باشراف جين ملكيت (نيويورك ١٩٧٨) ص ٩٩ - ١١٩ .
- ٦ - دونالد پايزر « حول تحقيق النصوص الامريكية الحديثة . نشرة مكتبة نيويورك العامة ، ٧٥ (اذار ١٩٧١) ص ١٤٨ .
- ٧ - مورس بيكهام « تأملات حول اسس تحقيق النصوص الحديث » ، برووف ، ١ (١٩٧١) ص ١٢٥ .
- ٨ - يمكن ايجاد المقطع الاصلي وتنقيح نوريس في طبعتي من مك تيگ في سلسلة طبعات نورتن النقدية (نيويورك ١٩٧٧) ص ٥٩ - ٦١ .
- ٩ - انظر هرشل باركر ، مقدمة « رقم خاص على ستيفن كرين » دراسات في الرواية ، ١٠ (ربيع ١٩٧٨) ص ٦ - ٧ ؛ هنري بيندر « شارة الشعاع الحمراء ولا احد يعلم » ، المصدر نفسه ، ص ٩ - ٤٧ ، وستيفن ميلوكس « شارة الشعاع الحمراء والتقاليد التفسيرية : الاستجابة النقدية الى نص مبتور » ، المصدر نفسه ، ص ٤٨ - ٦٣ .
- ١٠ - جي . توماس تانسيل ، « المناقشة التحقيقية الاخيرة ومسائل التحقيق المركزية » دراسات في البليوغرافيا ، ٣٤ (١٩٨١) ص ٦٣ - ٦٤ .
- ١١ - جي . توماس تانسيل ، « مشاكل وانجازات في تحقيق الرواية » ، دراسات في الرواية ، ٧ (خريف ١٩٧٥) ص ٣٤٠ .
- ١٢ - انظر ، مثلاً ، الدراسات الرئيسة من قبل فرانك بيرغن ، فنية ستيفن كرين (نيويورك ١٩٧٥) ، ومن قبل جيمز نيفل ، ستيفن كرين والانطباعية الادبية (يونيفرسيتي بارك ، بنسلفانيا ١٩٨٠) .
- ١٣ - بيكهام ، « تأملات » ص ١٢٢ - ١٥٥ .

١٤ - دوس باسوس ، التاريخ الرابع عشر ، ص ٦١١ .

الفصل التاسع

١ - فيليب كاسكل ، من الكاتب الى القاريء (اوكسفورد ١٩٧٨) الفصل

١٢ .

٢ - الاشارات الى هذه المقابلات والى مقابلة اخرى والى محاضرة ، مثبتة في

النص بالنحو الاتي :

TS/PG : توم ستويارد يقابله فيليب كاسكل ، ٩ كانون الثاني ١٩٧٩ ؛ من تسجيل

صوتي .

TS/CL : محاضرة كلارك الاولى لتوم ستويارد ، كامبرج ، ٨ شباط ١٩٨٠ ؛ من

تسجيل صوتي .

TS — PW/RH : توم ستويارد وبيتر وود يقابلها رونالد هيمن ؛ مطبوعة في مجلة

صاندي تايمز ، ٢ اذار ١٩٨٠ .

PW/PG : بيتر وود يقابله فيليب كاسكل ، ١ تموز ١٩٨٠ ؛ من تسجيل صوتي .

DR/PG : ديانا ريگك يقابلها فيليب كاسكل ، ٢٩ ايار ١٩٨٠ ؛ من تسجيل

صوتي .

الاشارات الى نصوص ليل ونهار معطاة بشكل « رقم الطبعة ، رقم

الصفحة ، رقم السطر » .

٣ - توم ستويارد ، ليل ونهار (لندن : فيبر وفير ١٩٧٨) .

٤ - توم ستويارد ، ليل ونهار ، الطبعة الثانية (لندن : فيبر وفير ١٩٧٩) .

٥ - توم ستويارد ، ليل ونهار : مسرحية نيويورك : مطبعة كروف المحدودة

(١٩٧٩) .

٦ - توم ستويارد ، ليل ونهار : كوميديا ، طبعة منقحة (نيويورك : صموئيل

فرينج المحدودة ١٩٨٠) .

٧ - هناك اخطاء نسخية محتملة في الطبعة الرابعة في ٢٨/٥٦/٤ و

١٣/٥٨/٤ ، و ١٥/٦٦/٤ ؛ وفي الطبعة الخامسة في ١٨/٢٢/٥ و

١٣/٤٦/٥ . في الطبعة الخامسة مُعاد ترتيب الارشادات المسرحية في المسرحية كلها

باشكال يرى قسم التحرير لصموئيل فرينج (لندن) انها ستكون ملائمة لفرق هواة

اكثر من استعمال ستويارد ؛ إنها (الارشادات) تدمج الملاحظات حول

الشخصيات والمعطاة بصورة منفصلة في بداية الطبعات الاربع الاولى .

الفصل العاشر

١ - رينه ويلك وواستن وارين ، نظرية الادب ، الطبعة الثانية (نيويورك ١٩٥٥) ص ٤٧ و ٥٢ . انظر خاصة الصفحات ٢٦ - ٣٤ والجزء الثاني (عمليات تمهيدية) ص ٤٣ - ٥٧ .

٢ - فضلاً عن اعمال متنوعه لباحثين مُثَلِّين هنا ، انظر ايضاً المقالات العديدة لراندول مكليود ، بضمنها « عدم تحقيق شكبير » ساب - ستنس ، ٣٤/٣٣ (١٩٨٢) ص ٢٦ - ٥٥ ، و « عدم تصحيح سونيتة شكبير الثالثة » دراسات في الادب الانكليزي ، ٢١ (١٩٨١) ص ٧٥ - ٩٦ ؛ جون آر . سوزرلند ، روائيون وناشرون فيكتوريون (شيكاغو ١٩٧٦) ؛ والعمل على وليم بليك من قبل موريس ايفيس وروبرت ايسيك .

٣ - فريديسن باورز ، البليوغرافيا ونقد النص (اوكسفورد ١٩٦٤) ص ١ - ٢ .

٤ - ربما يجب رؤية افضل مؤشر على قوة باورز العلمية في مرونته . فقد بدا ، في السنوات العشر الماضية ، متشوقاً لتبديل ومراجعة اراءه عندما اوحى عمل الآخرين انه يجب ان يفعل ذلك . انظر مقالته ، « الحجة المضاعفة : مشاكل ومفاهيم جديدة عن نص المخطوطي » ، المكتبة ، السلسلة الخامسة ٢٧ (١٩٧٢) ص ٨١ - ١١٥ ؛ و « الاساس المنطقي للنص المخطوطي لكريگك معاداً النظر فيه » دراسات في البليوغرافيا ، ٣١ (١٩٧٨) ص ٩٠ - ١٦١ .

٥ - تبقى مشاكل النصوص في حقول الدراسات الكلاسيكية والتوراتية مُناقشة مطوّلاً بنحو مفرط وفي حالات عديدة غير قابلة للحل ، في الحالة الجارية لعرفتنا الوثائقية . المشاكل ، في الدراسات الوسيطة ، غالباً اقل صعوبة بقليل فقط .

٦ - الرأي شائع ؛ يتحدث ، جيمس ثروپ مثلاً ، عن « دراسة النصوص - او بتعبير مطوّقٍ اكثر ، العمل التحقيقي » ويقول أن « هدف نقد النص هو تقرير نص ما يجب أن نقرأه كعمل للفن الادبي » . انظر مباديء نقد النص (سان مارينو ، كاليفورنيا ١٩٧٢) ص ٧ ؛ ومدخل « نقد النص ، تكتيك وفن إعادة نص الى حالته الاصلية قدر الامكان ، في تحقيق المؤلفين الاغريق واللاتين » في قاموس

اوكسفورد الكلاسيكي .

٧ - يمكن الحصول على مناقشات جيدة لخطوط التطور هذه في جون إي .

سنديز تاريخ التخصص العلمي الكلاسيكي (طبعة معادة ، نيويورك ١٩٥٨) ٣ :

٨٩ ؛ ورودولف فيفر ، تاريخ التخصص العلمي الكلاسيكي من ١٣٠٠ الى

١٨٥٠ (اوكسفورد ١٩٧٦) ص ١٧٩ - ١٨٢ .

٨ - بعض المشاكل في الدراسات المتخصصة للنصوص مُشرَّعة في معالجتها في

كتابي المقالة النقدية لنقد النص الحديث (شيكاغو ١٩٨٣) .

٩ - انظر صموئيل جونسن ، حول شكسبير ، تحقيق ارثر شيربو (نيويورك

١٩٦٨) ١ : ٥١ - ٥٢ .

١٠ - پول مَس ، نقد النص ، ترجمة باربرا فلاورز (اوكسفورد ١٩٥٨) ص

١ .

١١ - لمناقشة ممتازة عن اهمية وولف ، انظر انطوني غرافتن « مقدمات نقدية

الى فردريك اوغست وولف » مجلة مؤسسات دوربيرغ وكورتولد ، ٤٤ (١٩٨١)

ص ١٠١ - ١٢٩ .

١٢ - إم . إل . ويست ، نقد النص والتقنيك التحقيقي (شتوتنغارت

١٩٧٣) ص ٨ - ٩ . يعترف ويست في مقدمته ، بوضوح ، بانه مدين لپاسكالي ،

ويستشهد بطبعة پاسكالي الثانية (فيرنر ١٩٥٢) .

١٣ - جي . توماس تانسيل « دراسة النص والحكم الادبي » معاد طبعها في

مقالات في البليوغرافيا ، تحرير فيتوجي . بريني (ميتوجن ، نيوجرسي ١٩٧٥)

ص ٣٥٥ .

١٤ - المصدر نفسه ص ٣٦٣ الملاحظة ٩ .

١٥ - آر . جي . كولينكوود ، فكرة التاريخ (اوكسفورد ١٩٤٦) ص

٢٦٠ .

١٦ - جورج كين ولإي . تالبت دونالدسن ، المحققان ، بيررز بلاومن :

نسخة B (لندن ١٩٧٥) ؛ نُشِرَت طبعة باورز من قبل مطبعة جامعة كامبرج

(١٩٥٣ - ١٩٦١) ؛ طبعت مقالة بيدير بقسمين في رومانيا ٥٤ (١٩٢٨) ص

١٦١ - ١٩٦ ، و ص . ٣٢١ - ٣٥٦ .

١٧ - لقد ناقشت هذين المثالين بتفصيل اكبر في « النص ، القصيدة ،

ومشكلة المنهج التاريخي « التاريخ الادبي الجديد ، ١٢ (١٩٨١) ص ٢٦٩ - ٢٨٨ ؛ انظر ايضاً مناقشة ماثلة عن « فون كيمبلين واكتشافه » لـ بـ . وفي « هذا اليوم أكمل سنتي السادسة والثلاثين » لبـ ايرن في مقالتي « هل ستعيش هذه العظام ؟ » نص ١ (ستصدر) . طبعت ديكنسن المستشهد بها هي مجلد توماس إـ جـ . جونسن الثالث قصائد اميلي ديكنسن (كامبرج ، ماساجوستس ١٩٥٤) ، ونص النسخة طبق الاصل الاخيرة لـ آر . دبليو ، فرانكلين بمجلدين (كامبرج ماساجوستس ١٩٨١) .

١٨ - ادوارد مندلسن ، المحقق ، القصائد المجموعة لدبليو . أي . اودن ، (نيويورك ١٩٧٦) . لمناقشة عن التاريخ النصي ، انظر جوزيف وارن بيـ جـ ، صياغة اثار اودن (مينبوليس ١٩٥٧) ص ٤٩ - ٥٢ .

١٩ - انظر مثلاً ، الشعراء الحديثون الرئيسون لانكلتره وامريكا ، اعداد جي . دي . ساندروز وآخرون (لندن ١٩٧٠) ١ : ٣٦٦ - ٣٦٨ .

٢٠ - في مقالة هاوسمن الشهيرة « تطبيق الفكر على نقد النص » محضر جلسات الجمعية الكلاسيكية ، ١٨ (١٩٢١) ص ٦٧ - ٨٤ .

٢١ - ثوسيددس ، تاريخ الحرب البيلوبونيسية ، تحقيق وترجمة السير ريتشارد ليفنكستون (اوكسفورد ١٩٦٠) ص ١٢٢ (الكتاب الثاني ، القسم ٥٤) . تتضمن المشكلة المحيرة اختياراً بين الكلمتين الاغريقيتين Limos و Loimos .

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٠٦ لسنة ١٩٨٨



وزارة الثقافة والإعلام
دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد ١٩٨٨